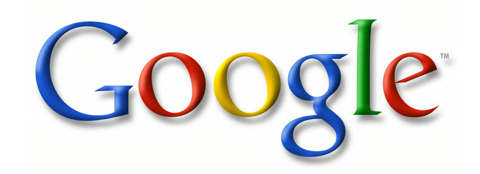
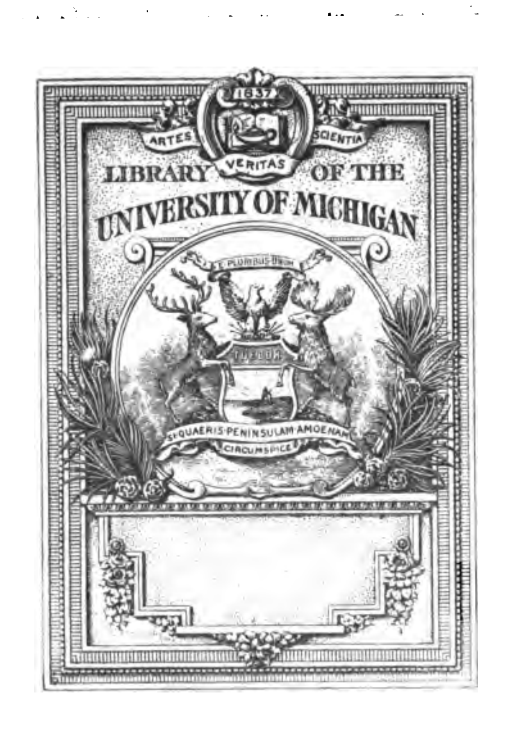
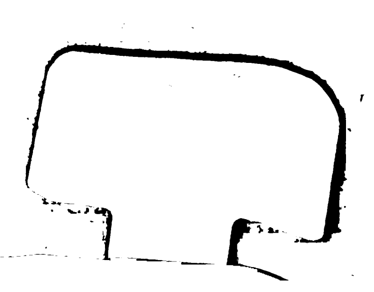



1837
ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE



Hebbels Tragische Theorie

I. Das Wesen des Dramas

erläutert durch Hebbels eigene Aussprüche

Inaugural-Dissertation

der

Hohen philosophischen Fakultät der Universität Rostock

zur

Erlangung der Doktorwürde

vorgelegt von

Richard Graf von Schwerin

aus Hameln

Rostock i. M.

Carl Hinstorffs Buchdruckerei

1903

Referent: Herr Prof. Dr. Golther.

Der Familie

von Schwerin

zugeeignet.

Anleitung zum wissenschaftlichen Verständnis der Deutschen Literatur und Sprache erfuhr ich vor Allem von den Professoren Erich Schmidt, Kluge und Golther, denen ich an dieser Stelle meinen Dank ausspreche.

Inhalt und Ziel dieser Arbeit.

„Hebbel fängt erst jetzt zu leben an" sagt Richard Maria Werner.[1] Da der Dichter schon vor nunmehr vierzig Jahren aus dem Leben schied, so ist das gewiss eine auffällige Erscheinung und wir sind berechtigt nach dem Grunde derselben zu fragen. Hebbel hat es dem Volke nicht leicht gemacht in das Verständnis seiner Werke und seiner Kunstlehren einzudringen. Niemals kommt er dem Publikum mit seinen Stoffen und deren Behandlung entgegen, geht vielmehr der Tendenz und dem Modegeschmack ängstlich aus dem Wege; seinem persönlichen Bedürfnis entsprechend behandelt er oft heikle Probleme und führt sie mit unerbittlicher Konsequenz durch; dabei muss er sich oft mit der Konvenienz überwerfen und hinterlässt häufig bei dem Leser oder Zuschauer einen unbefriedigten Eindruck, der hervorgeht aus der Disharmonie zwischen der Idee und der Erscheinung. Dazu verlangt er tiefen Ernst und eingehende Beschäftigung, die nur Wenige ihm von vorn herein entgegen zu bringen willens und imstande sind. Hierzu kommt endlich die

1) R. M. Werner H. als Dramatiker (Bühne u. Welt I 10).

Tatsache, dass seine Tagebücher [1] und Briefe,[2] die uns sein eigentliches Wesen erschliessen, erst fünf und zwanzig bis dreissig Jahre nach seinem Tode veröffentlicht sind.

Unter diesen Umständen ist es ein hohes Verdienst der Litteraturwissenschaft, allmählich das Verständnis für unseren Dichter erweckt und erweitert zu haben. Allen voran geht sein treuer Biograph [3] und zugleich erster Herausgeber [4] Emil Kuh, der die beste Arbeit seines Lebens seinem verehrten Meister widmete und selbst noch mit dem Tode rang, um sein selbstloses Heroldsamt zu vollenden. Neben und nach ihm wirkte ein gleich treuer Freund und Anhänger, der uns ebenfalls ein Lebensbild [5] unseres Dichters hinterliess, das er durch die Herausgabe der Tagebücher und Briefe [6] vervollständigte. Die Nachfolger dieser beiden: Hermann Krumm [7] und Richard Maria Werner [8-10]

---

1) F. Hebbels Tagebücher, herg. v. F. Bamberg 2 Bde. (Berlin Grote 1885/87).

2) F. Hebbels Briefwechsel mit Freunden u. berühmten Zeitgenossen, herg. v. F Bamberg 2 Bde. (Berlin Grote 1890/92).

3) E. Kuh, Biographie Fr. Hebbels 2 Bde. (Wien, Braumüller 77) von II 671 ab: Rob. Valdeck.

4) Fr. Hebbels sämtl. Werke, herg. v. E. Kuh, 12 Bde. (Hamb. Hoffmann & Campe 66—68).

5) F. Bamberg, Hebbel (Allg. Dtsch. Biogr. XI 169).

6) a. a. O.

7) Fr. Hebbels sämtl. Werke, herg. v. H. Krumm (Hamb. Hoffmann & Campe 1891/92) 12 Bde., desgl. (Lpz. Hesse 1900) 4 Bde.

8) Fr. Hebbel, Sämtl. Werke, histor. krit. Ausgabe besorgt von R. M. Werner 12 Bde. — XII steht noch aus! — (Berlin B. Behr 1901—3)

9) Fr. Hebbels Briefe, Nachlese, herg. v. R. M. Werner, 2 Bde. (Berlin B. Behr 1900).

10) Fr. Hebbels Tagebücher in 4 Bden. neu herg. von R. M. Werner — Berlin B. Behr — angekündigt für 1903.

haben das übernommene Erbe durch unermüdlichen Fleiss und grosse Umsicht erweitert und durch Vervollständigung der Konturen das reine Bild des dithmarsischen Recken deutlich hingestellt. Die Litterarhistoriker haben dann Hebbels Bedeutung in der Litteratur aufgedeckt und ihm dort die richtige Stelle angewiesen. Hier sind es vor allem Adolph Stern[1-3] und Adolph Bartels[4-5] die in eingehenden Untersuchungen mit liebevollem Eifer und eindringendem Verständnis bahnbrechend vorgegangen sind. Endlich haben S. Lublinski[6] und Johannes Volkelt[7] Hebbels Bedeutung in der Gesellschaft und in der Ästhetik nachgewiesen.

Wohl haben auch einige Zeitgenossen zuweilen Hebbels Grösse geahnt, so Gervinus[8] der ihn als einen Baum unter dem Gestrüpp der lebenden Dramatiker bezeichnet, ferner Heine,[9] der seine unverhohlene Bewunderung über Judith aussprach und Dingelstedt,[10]

---

1) Ad. Stern, Gesch. der neueren Literatur (Lpz. Bibliogr. Inst. 1882/84).

2) Ad. Stern, Zur Literatur d. Gegenw. (Lpz. Elischer 80).

3) Ad. Stern, Stud. zur Lit. der Gegenw. (Dresden Esche 95).

4) Ad. Bartels, Gesch. d. dtsch. Literatur 2 Bde (Lpz. Avenarius 1901/2)

5) Ad. Bartels, Chr. Fr. Hebbel (Reclam 3998).

6) S. Lublinski, Lit. u. Gesellschaft im 19. Jahrh. 4 Bde. (Berlin, Cronbach 1900).

7) J. Volkelt. Ästhetik des Tragischen (Nördling.-München Beck 97).

8) Tb II 347 f. vergl. Gervinus, Gesch. d. dtsch. Dichtg. (Lpz. Engelmann 1872—74).

9) Kuh II 118. Br. I 177.

10) Dingelstedt, Literar. Bilderbuch (Berlin, Hoffmann & Co., 78) S. 187—239: Fr. Hebbel frei nach Kuh, Valdeck & Co, vergl. Br. II 1—79.

der für den verehrten Dichter jederzeit eifrig Propaganda machte; wir erinnern auch an die Apotheose Hebbels in Jordans[1] „Demiurgos“ und das begeisterte Lob, das Mörike[2] den Nibelungen spendete; ja, Laube[3] nennt ihn gelegentlich den Messias der deutschen Litteratur und Gutzkow[4] stellt Hebbels Dramen einmal direkt neben die von Schiller und Goethe. Doch traten diese anerkennenden Urteile zu Hebbels Lebzeiten nur sporadisch hervor, zudem wissen wir, was wir besonders von den beiden letztgenannten Aussprüchen zu halten haben: das ganze Junge Deutschland[5] stand gegen ihn auf und bewies durch Schrift und Tat — man denke an die notorische Vernachlässigung Hebbels an der Burg — wie wenig es ihn erkannt hatte. Aber nicht nur die Clique, in der wohl viel Neid im Gefühl persönlicher Ohnmacht mitsprach, verurteilte unseren Dichter, sondern auch Männer von hervorragendem Geist und objektivem Urteil vermochten seine eigentliche Grösse nicht zu erkennen; man denke an Treitschke,[6] Grillparzer[7] und Richard Wagner[8] — und

1) W. Jordan „Demiurgos“ (Lpz. Brockhaus 52); s. Tb II 941.
2) Tb II 521 f.
3) Tb II 544.
4) Tb II 395 vergl. Gutzkow, Rückblicke auf m. Leben (Berl. Hofmann & Co. 72) und Gutzkow, Dionysius longinus (Stuttg. Gutzkow 78), persönl. gehäss. Abwehr geg. Kuhs Darstellung v. Gutzkows Verhältnis zu Hebbel.
5) Hebbel im Lichte der Kritik des Jung. Dtschld. behandelt, Böhrig, die Probleme der H.'schen Tragödien Progr. Rathenow 1900 S. 3–7.
6) wie unter 5); vergl. H. v. Treitschke, Histor. u. polit. Aufsätze (Lpz. Hirzel 86) I 458 und H. v. Treitschke, Dtsche. Gesch. im 19. Jahrh. (Lpz. 79 f.) V Bd. 5 Teil.
7) Grillparzer Jahrb. V S. 327 ff.; desgl. Wiener Stammbuch f. Glossy (Wien 98) S 343 ff.; desgl. Lemmermeyer „Tageb. der Freiin v. Knorr“; vergl. Kulke, Erinnerungen an Fr. H. (Wien Konegen 78) S. 11 und Tb II 499.
8) Rich. Wagner, Gesammelte Schriften (Lpz. 71—83) IX S. 203 f.

vor allem an seinen feindlichen Bruder Otto Ludwig![1] Da erscheint es denn wie eine Sühne der heutigen Litteraturwissenschaft, wenn sie das im vorigen Jahrhundert aus Mangel an Verständnis und aus Absicht machtvoll unterdrückte Ansehen Hebbels seinem ganzen Werte entsprechend herzustellen sucht. Ein Blick in die modernen Darstellungen der Litteraturgeschichte — ausser den bereits erwähnten von Stern und Bartels[2] sei hier noch hingewiesen auf die entsprechenden Abschnitte bei Richard M. Meyer,[3] Vogt und Koch,[4] und Karl Weitbrecht[5] — bezeugt zur Genüge, dass die Zeiten der Heiberg[6] und Julian Schmidt[7] für Hebbel vorüber sind. Vielmehr haben zahlreiche Werke jetzt eine eigene Hebbel-Philologie[8] begründet. Neben den vielen zerstreuten Aufsätzen der beiden Werner und der beiden Krumm, sowie der Abhandlungen von Karl Zeiss, Lublinski, A. von Berger, Collin und R. M. Meyer stehen eine ganze Anzahl gründlicher Untersuchungen. Ein zusammenhängendes System seiner Weltanschauung

---

1) Otto Ludwig, Shakespeare-Studien, herg. v. M. Heidrich (Halle, Gesenius 1901) S. 3, 18, 67; ders. Ges. Schriften v. Er. Schmidt u. Ad. Stern, (Lpz. Grunow 91/92) VI 51 f.

2) s. oben.

3) Rich. M. Meyer, die dtsch. Lit. im 19. Jahrh. (Berlin Bondi 1900) S. 273–309.

4) Vogt u. Koch, Gesch. d. dtsch. Lit. (Lpz. Bibl. Inst. 97).

5) C. Weitbrecht, dtsch. Litgesch. des 19. Jahrh. (Lpz. Göschen 01) II 10 ff.

6) Heibergs Polemik geg. Hebbel abgedruckt W XI 427–40.

7) Jul Schmidt üb. Hebbel: Grenzb. 1847 N. 25 u. 1850 N. 49; vergl. Jul. Schmidt, Gesch. d. dtsch. Lit. v. Leibnitz bis auf unsere Zt 5 Bde. (Berlin Hertz 96); üb. das Verhältnis Jul. Schmidt zu Hebbel s. Böhrig a. a. O.

8) S. in d. angefügten Bibliogr. unter V a–c.

bringt A. Scheunert[1], seine dichterische Konzeption wird von Th. Poppe[2], sein dramatisches Schaffen von J. Krumm[3] und O. Ernst[4], seine dramatischen Probleme von K. Böhrig[5] behandelt; A. Aliskiewicz[6] stellt Hebbels ästhetische Ansichten zusammen, A. Neumann[7] wirft einen Blick auf seine Jugendgedichte. A. Fries[8] stellt Betrachtungen über seine Fragmente an, B. Patzack[9] untersucht eingehend Hebbels Epigramme. Auch ein beträchtlicher Teil unserer heutigen Dichter sieht Hebbel als das Vorbild an; so baut O. E. Hartleben[10] seine „Hanna Jagert" auf einem Motto von Hebbel auf und Otto Ernst[11] widmet ihm begeisterte Betrachtungen.

---

1) A. Scheunert, der Panträgismus als System der Weltansch. u. Aesthetik Fr. Hebbels (Hamb. Voss. 1903)

2) Th. Poppe, Fr. Hebbel u. sein Drama, (Berl. Mayer u. Müller 00) Palaestra VIII.

3) J. Krumm, Fr. Hebbel, 3 Studien (Flensburg Hallesen 99) besond. II. S 41 ff.

4) O. Ernst [Schmidt] Buchd. Hoffnung I (Hamb. Kloss. 96) S. 110—179, H. als dramat. Dichter.

5) K. Böhrig, Die Probleme der Hebbelschen Tragödien (Progr. Realgymn. Rathenow 1900).

6) A. Aliskiewicz, Fr. Hebbels ästhet. Ansichten (Progr. Rudolfgymn. Brody 1900).

7) A. Neumann, Aus Fr. H.'s Werdezeit (Progr. Realgymn. Zittau 99); hierzu R. M. Werner, Nachträge (Euph. VI 797—804).

8) A. Fries, Vergleichende Studien zu H.'s Fragmenten nebst Miscellaneen zu seinen Werken und Tagebüchern (Berlin, Ebering 03).

9) B. Patzack, Hebbels Epigramme (Berl. Duncker 02) Forschgen. z. n. Litgesch. XIX.

10) O. E. Hartleben, Hanna Jagert (Berl. Fischer 93).

11) a. a. O. NB. Besprechg. v. Poppe (s. unter 2), Krumm (s. unter 3), Aliskiewicz (s. unter 6) u. Neumann (s. unter 7) in Scheunert, Pantragismus (s. unter 1) S. 324—30.

Um eine tiefgehende Wirkung auf das Kunstwissen wie Kunstschaffen der Gegenwart zu befördern erscheint es vor allem notwendig, eine praktische Dramaturgie[1] auf den Lehren und Werken unsers Meisters aufzubauen; und hierzu will der Verfasser einen bescheidenen Beitrag geben.

Hebbel legte seine Theorie in der Hauptsache in überall zerstreuten Aphorismen fest. Dies entsprach seiner dichterischen Natur, der es nicht zukommt Systeme zu konstruieren. Er verurteilt Leute, die gleich einen Kommentar schreiben, wo sie einige Notizen zu machen hätten.[2] Unsere Aufgabe war es nun, die disjecta membra zu sammeln und einer zusammenhängenden Darstellung organisch einzugliedern. Es soll eine weitere Arbeit folgen, die ebenfalls in zusammenhängender Darstellung die Realisierung der hier fixierten Prinzipien in den typischen Dramen Hebbels an den Problemen, den Charakteren, an der Komposition, dem Stil u. s. w. prüfen soll. Darum sind in vorliegender Arbeit Bezüge auf Hebbels Werke fast ganz vermieden, vielmehr kommt in ihr nur die Theorie der kritischen Schriften, der Tagebücher und Briefe, zum Ausdruck. Eine kritische Würdigung von Hebbels Theorie, deren Verhältnis zur Ästhetik und Kunstlehre seiner Zeitgenossen und deren praktischen Anwendung in Hebbels eigenen Werken wird in der späteren Arbeit gebracht werden.

---

1) Die „Dramatische Handwerkslehre“ v. Avonianus [Dr. Rob. Hessen] (Berl. Walther 95) beruht zum Teil auf Anschauungen Hebbels, seltsamerweise ohne ihn je zu nennen.

2) üb. Bodenstedt, Shakesp. u. s. Zeitgenossen. Kr XI 10 — W XII? (noch nicht erschienen).

Die angehängte Bibliographie entstand während der Arbeit; sie ist nur ein erster Versuch, der auf kritische Vollständigkeit keinen Anspruch machen kann, und soll weiter vervollständigt und ergänzt werden durch ein Hebbel-Register, das alle Aussprüche Hebbels über die Litteratur und über seine eigenen Werke verzeichnet.

Das ganze Werk[1] hofft der Verfasser im nächsten Jahr im Buchhandel herauszugeben.

Hebbel nahm in stolzer Bescheidenheit gleich wie Otto Ludwig nur ein Verdienst als Wegweiser für sich in Anspruch;[2] hierin soll er aber zu voller Wirkung gelangen, der er in echter Überzeugung von sich sagen konnte:[3] In dem heiligen Ernst und der sittlichen Strenge, womit ich meine Kunst ausübe, weiche ich Keinem!

---

1) Hebbels Tragische Theorie.
- I. das Wesen des Dramas (vorliegende Arbeit).
- II. die einzelnen Dramen.
  - Anhang: Bibliographie (hier angefügt).
  - Hebbel-Register.

2) N I 218.

3) Kanneg. W XI 409 — Kr X 99.

Überblick.

Wir wollen zur leichteren Übersicht des Hauptteiles hier in knappen Zügen die Resultate der folgenden Ausführungen geben. Wir gliedern unsere Darstellung vom Wesen des Dramas in die Behandlung von der Idee, dem Stoff, und der Form des Dramas. Wir sind uns wohl bewusst, dass sich das Wesen des Dramas nicht nach Kern und Schale zerlegen lässt, dass vielmehr jede künstlerische Idee schon in der Konzeption Bild und Rythmus in sich trägt. Die Idee des Dramas wollen wir wiederum auf die dreifache Wurzel zurückführen, aus der Hebbel sie hervorgehen lässt.

1. Das Drama soll den allgemeinen Welt- und Menschenzustand darstellen, aber nicht als ein starres Produkt, sondern in den Phasen seiner Entwickelung. Es soll die durcheinander flutenden Elemente zeigen, wie sie die neue Form der Menschheit herbeiführen. Bisher weist die Weltgeschichte, soweit sie uns nahe liegt, zwei typische Zeitepochen auf, die solche Krisen in sich trugen, nämlich einmal, als der Paganismus sich überlebt hatte und die Idee des Christentums in

die Welt trat, dann aber, als durch die Einführung der Reformation das Individuum emanzipiert und die Autonomie des menschlichen Geistes anerkannt wurde.

2. Stellt das Drama den individuellen Lebensprozess dar; es zeigt das Verhältnis auf, in dem das Individuum sich zum Weltganzen befindet, aus dem es als selbständiges Einzelwesen mit selbständiger Entwickelung hervor ging, während es doch dem Gesetz des Ganzen unterworfen bleibt. Das Drama führt diese Einzelentwickelung innerhalb der Gesamtentwickelung vor, es zeigt, wie hieraus unbedingt ein Konflikt hervorgehen muss und wie in diesem Zusammenprall naturgemäss das Individuum vernichtet werden muss, die Gesamt-Idee aber die Herrschaft behält. Das Individuum darf abgeschlossen nicht vorgeführt werden, es muss aus seiner Atmosphäre, seiner Zeit, seinem Volk und aus den innersten Bedingungen seiner Seele entwickelt werden und sich nach den unendlichen Wandlungen des Augenblicks nach und nach gestalten; in jedem Stadium dieses Prozesses aber muss es feste Konturen aufweisen und nicht als formlose Materie erscheinen. In seiner Entwickelung liegt aber zugleich seine Vernichtung und dieses Problem findet für den Einzelnen keine Lösung.

3. Soll das Drama veranschaulichen, wie das Sittengesetz unabänderlich die Herrschaft behält, wie es die widerstreitenden Elemente auflöst und so die scheinbar gebrochene Idee wieder herstellt. In diesem Sinne ist die Kunst das Gewissen der Menschheit.

Den Stoff des Dramas behandeln wir nach seinen drei Elementen: der Fabel, dem Charakter und der Sprache.

I. 1. Die Idee darf im Kunstwerk nicht abstrakt hervortreten, sondern sie bedarf einer Einkleidung. Ihre Aufgabe ist es nicht, eine neue Weltanschauung herbeizuführen, noch über das Reine Schöne zu reflektieren. Die Kunst ist die realisierte Philosophie, sie soll nicht spekulativ, sondern intuitiv schaffen. Sie soll die Idee ins Leben selbst verlegen und im Menschen und seinem Schicksal zur Anschauung bringen. Das Drama in seiner Totalität gibt das Symbol einer im Zentrum stehenden Idee, um die sich Charaktere und Situationen in notwendiger Gesetzmässigkeit herumbewegen. Andererseits bedeuten Anekdote und Charakter nichts an sich, sondern erhalten ihren Wert erst durch die Idee, die sie verkörpern. Hierdurch wird das Verhältnis von Idee und Stoff bestimmt. In diesem Sinne kann jedes höhere Drama ein philosophisches genannt werden, eine eigene Gattung gibt es aber hierfür nicht. Denn nochmals: nicht ein reiner Begriff soll im Drama dargestellt werden, sondern nur die aus dem Leben sich ergebende Metaphysik zur Anschauung kommen.

2. Aus der oben entwickelten Idee des Dramas ergibt sich, dass jedes Drama im weiteren Sinne historisch sein soll. Denn es soll die Zeit, die vorgeführt wird, aus der Vergangenheit entwickelt und zugleich gezeigt werden, wie sie die neue Zeit begründet. Wohl kann auch die überlieferte Geschichte als Stoff

verwendet werden, aber immer nur insofern als sie dem Dichter als Vehikel seiner eigenen Anschauung dient. Niemals aber soll eine Identität zwischen den dokumentarisch festgelegten Tatsachen und den Vorgängen im Drama verlangt werden; ebenso wenig sollen alle Reden und Handlungen der dramatischen Charaktere historisch belegt werden können. Wahr ist ein Charakter nur dann, wenn er mit psychologischer Notwendigkeit entwickelt und aus seiner Atmosphäre vollkommen motiviert ist. Nimmt der Dichter einen Charakter aus der Geschichte, so soll er nicht ein Konglomerat von Begebenheiten vorführen, sondern ihn zu selbsteigenem Leben erwecken. Es darf nie die Aufgabe des Dramas sein das Abgemachte, Tote wieder auferstehen zu lassen, sondern es soll das in der Entwickelung Begriffene und weiter Wirkende darstellen.

3. Das Drama soll in jede Form der Existenz hinuntersteigen und jeden Zustand aus seinen Grundbedingungen erklären. Es soll nicht Institutionen umstürzen, sondern durch Offenbarung ihrer notwendigen Entwickelung tiefer begründen. Jede Tendenz ist aus dem Drama verwiesen. Im bürgerlichen Drama insbesondere darf der Konflikt nicht aus dem zufälligen Zusammenstossen zweier Stände gegeneinander in Liebesaffären hergeleitet werden und die Tragik darf auch nicht in der trivialen Vorführung von Armut und Elend beruhen. Vielmehr hat jeder Konflikt aus den Bedingungen des dargestellten Kreises selbst hervorzugehen, so im bürgerlichen Trauerspiel aus der schroffen Geschlossenheit des beschränktesten Kreises

und der Gebundenheit des Lebens in der Einsigkeit. Jeder Konflikt wird durch die Herrschaft der Mächte der Familie, des Staates, der Moral u. s. w. herbeigeführt, nicht aber aus dem Gegenüberstehen von Gut und Böse; und so ist jedes höhere Drama im gewissen Sinne ein soziales Drama. Wir erkennen nunmehr, dass Hebbel die bisher anerkannten drei Gattungen auflöst, um sie zu einer neuen höheren Gattung zusammen zu schmelzen.

II. 1. Zweites Element der Einkleidung der Idee ist der Charakter. Er hat im Drama die Oberherrschaft, seitdem das Individuum im Christentum zu höherer Geltung gelangt war. Jeder Charakter stellt ein eigenes Symbol dar innerhalb des Gesamt-Symbols des Dramas. Der Charakter soll die ihm eigene Idee verkörpern wie das plastische Bildwerk einen Menschen. Es handelt sich nicht um eine abgesonderte Erscheinung, sondern er muss stets im Zusammenhang mit der Allgemeinheit vorgeführt werden. Alles im Drama soll sich mit, in- und durcheinander entwickeln. Die Atmosphäre des Bodens, der Ideenkreis der nächsten Umgebung sollen in ihrer Einwirkung auf den Einzelnen gezeigt werden. Darum darf dieser niemals abgeschlossen vorgeführt werden, sondern er muss sich vor unsern Augen entwickeln. Dieses ist nicht möglich bei konstruierten Menschen, d. h. solchen deren einzelne Züge berechnend aneinander gereiht werden. Vielmehr soll jeder einmal geschaffene Charakter freigegeben und dann zu dem ihm eigenen Höhepunkte geführt werden.

2. Von höchster Wichtigkeit ist die Klarlegung des Schuldbegriffes. Dieser ist nicht zu verwechseln mit dem christlichen Begriff der Sünde, denn er entspringt nicht der Richtung des Willens, sondern besteht in dem Vorhandensein des Willens selbst. Die zufällige Schuld individueller Irrungen und Verwirrungen ist gänzlich aus dem Drama verwiesen. Die tragische Schuld ist eben kein positiv Böses, darum ist eine passive Schuld ebenso häufig wie eine aktive, ja sogar die Erfüllung des Pflichtgefühls gegen den Staat, die Sitte, und selbst gegen göttliche Missionen führt nicht selten zu Konflikt und Vernichtung.

3. Bei der Auflösung des Schuldbegriffes kann auch nicht der Begriff einer Ausgleichung in persönlicher Versöhnung beibehalten werden. Es heisst die Wunde bedecken, die man nicht heilen kann, wenn man in der äusseren Handlung des Stückes eine Versöhnung herbeiführt. Falsch ist es auch, der einen Partei den Sieg über die andere zuzuteilen, weil dies eine einseitige Verteilung von Licht und Schatten zur Voraussetzung hätte. Eine wirkliche Lösung kann immer nur in einer transzendenten Welt gedacht werden. Die einzig mögliche persönliche Lösung ist die Einsicht in die Notwendigkeit und ein friedlicher Abgang des Individuums. Das Drama in seiner Gesamtheit erhält seine höhere Lösung durch den Nachweis von der ewigen Herrschaft eines unabänderlichen Sittengesetzes.

III. 1. Das dritte Element des dramatischen Stoffes ist die Sprache. Als Medium der Idee offen-

bart sie das Abstrakte, das in Fabel und Charakter oft nicht klar zum Ausdruck kommt.

Aus der persönlichen Art der Einkleidung ergibt sich der Stil.

2) Wir unterscheiden einen Darstellungs- und einen Relationsstil. Diese unterscheiden sich von einander wie die Sache selbst und ein Bericht über die Sache. Die Darstellung erfasst den Menschen an seiner Wurzel und führt ihn bis zum Gipfelpunkt, sie zeigt den Werdeprozess in seiner ganzen Tiefe. Die Relation legt das Fertige auseinander, zählt Zustände und Eigenschaften auf und kennt keine Übergänge, keine Entwickelung. Nun bedeutet aber alles Beschreiben den Tod der Poesie, und nur Vergegenwärtigung der Zustände in ihrer organischen Gesamtheit bringt sie zu echtem Leben.

3) Hier mögen einige rhetorische Bemerkungen am Platze sein. Eine schöne Sprache darf niemals auf Kosten des Inhalts hervortreten; jedenfalls muss sie dem Kreise, in dem die Handlung spielt, angemessen sein. Sentenzen werden ebenso streng verworfen wie jede Form der Reflexion. Das Sublime wirkt ebenfalls nachteilig, da es die Natur-Wahrheit beeinträchtigt und das wirklich Schöne oft im Bombast erstickt; Naivität ist die erste Bedingung einer gewaltigen einheitlichen Wirkung. Musikalischer Wohlklang soll nicht erstrebt werden, wohl aber sind unangenehme Härten, z. B. übermässige Anhäufung harter Konsonannten zu vermeiden. Musik kann zur Unterstützung der Stimmung an passenden Stellen im Drama verwendet werden. Ob Vers oder Prosa gewählt wird, ist ganz von dem

Inhalt der Fabel abhängig zu machen und von der Sphäre, in der sie spielt. Für das bürgerliche Drama ist Prosa anzuwenden; sie hat den Vorteil, dass sie keine Lückenbüsser aufzunehmen braucht, die oft dem Reim oder Rythmus aushelfen müssen. Immer aber soll man eine edle Prosa wählen und naturalistische Plattituden vermeiden. Die Gleichnisse müssen lebendiger Anschauung entspringen und nicht verstandesmässig gebildet werden; sie müssen vieldeutig sein und nicht bloss das Gesagte umschreiben, weil sie sonst nur einen störenden Aufenthalt veranlassen. Immer müssen sie aus der Sphäre stammen, in der sie verwendet werden, innerhalb dieser aber die reinste mögliche Form erhalten.

Wir kommen nun zur Form des Dramas, die wir betrachten wollen in Bezug auf die Komposition, den Realismus und die Bühnengerechtigkeit, um schliesslich noch ein Wort über Komödie und Tragödie anzufügen.

1) Die Ökonomie des Dramas verlangt vor Allem strenge Einheitlichkeit und Vermeidung alles überflüssigen Beiwerkes; wo solches scheinbar vorhanden, da muss es in wesentlicher Beziehung zur Zentralidee des Stückes stehen. Episoden sind unstatthaft, eine straffe Konzentration geboten. Das Stück muss in so geschlossener Form zur Erscheinung kommen, dass man nur entweder Alles verwerfen oder Alles hinnehmen kann. Diese Form wird erreicht durch eine konsequente Motivierung, die Alles was geschieht, mit absoluter Notwendigkeit herbeiführt. Der Zufall darf in der Tragödie gar keine, in der Komödie nur eine begrenzte Rolle spielen; wo er scheinbar auftritt, muss ihm der ord-

nende Geist des Ganzen das Antlitz der Notwendigkeit aufprägen.

2) Den Realismus erkennt Hebbel nur in Bezug auf das Psychologische an. Der Mensch muss immer wahr sein; selbst im Märchen und in der Zauberdichtung lässt man ihn real bestehen und spielt nur mit Ort und Zeit; oft wird auch sein Leib verwandelt. Aber dies Alles sind nur Veränderungen der Erscheinungswelt, die Psyche bleibt immer unangetastet. Die bunte Kette der Erscheinungen hat sich zufällig entwickelt und könnte bei einem anderen Geschichtsverlauf ein ganz anderes Aussehen haben; der Mensch ist aber überall und zu allen Zeiten derselbe.

In Bezug auf die Darstellbarkeit hat der Realismus gar keinen Einfluss auf die Ausgestaltung des Dramas; diese ist vielmehr nur nach dem inneren Wesen des Dramas zu bemessen. Ist ein Drama auf einer idealen Bühne nicht darstellbar, so ist es nicht reiner Anschauung entsprungen. Das faktische Dargestelltwerden auf einer realen Bühne ist abhängig von Polizei-Codex, Zeitströmungen und Modevorurteilen, die alle das Wesen des Dramas nicht berühren. Die berechtigten Forderungen des Publikums soll man beachten, aber auch hierbei ein ideales Publikum vor Augen haben; an das spezifische Theaterpublikum darf man keine Konzessionen machen. In Bezug auf die Dezenz unterscheidet Hebbel Sittlichkeit, Moralität und Konvenienz. Sittlich soll das Drama immer sein, insofern es ja gerade die Herrschaft des höchsten Sittengesetzes offenbart; moralisch kann es nicht immer sein, denn die Moral ist angewandte Sittlichkeit und ist für jeden Kreis

und jede Zeit eine andere; die Konvenienz wird ein ernstes Drama sehr oft vernachlässigen müssen, denn sein Geschäft ist es ja, unsittliche Elemente wirken zu lassen, um die Sitte zur Herrschaft zu bringen; wobei man doch bedenken möge, dass der Dichter gerade die unsittlichen Zustände aus der realen Welt nimmt, das Prinzip der Sitte aber aus seinem eigenen Geist hinzufügt. Sittlich soll ein Kunstwerk immer sein, gesittet kann es nicht immer sein; denn wie kann man Fieberkranke heilen, ohne sich vorher mit dem Fieber abzugeben?

3) Komödie und Tragödie sind nur 2 Formen für die gleiche Idee. Ihr Unterschied liegt nur in der Art der Lösung. Immer bildet der Mensch im Konflikt mit den Mächten den Vorwurf für ein Drama, das diesen Ehrennamen verdient. Wenn es dem Dichter in der Komödie erlaubt ist, in der realen Welt der Erscheinung mit grösserer Freiheit zu schalten, so darf er doch nur reale Menschen schaffen. Hat er sich mit einem Sprung in eine phantastische Welt hinein versetzt, so darf er keine Willkür mehr walten lassen, sondern muss auf den einmal gesetzten Voraussetzungen seine Handlung mit konsequenter Motivierung aufbauen. Der anspielende Witz gehört nicht zum Wesen des Dramas und ist als eine Form der Reflexion zu verwerfen.

In einigen Fällen, wo ein furchtbarer Stoff in barocker Form auftritt, kann weder die Komödie noch die Tragödie die angemessene Darstellung zustande

bringen. In diesem Falle stellt sich die neue Form der Tragikomödie hülfreich ein. Sie lässt einen tragischen Konflikt mit untragischer Lösung zu, sie duldet es, dass der Mensch vernichtet wird, nicht um das Sittengesetz zur Herrschaft zu bringen, sondern dass er nutzlos im Sumpfe erstickt wird.

Siglen.

W — Friedrich Hebbel. Sämtl. Werke. Histor. krit. Ausgabe besorgt v. R. M. Werner, 12 Bde. (Berlin, B. Behr 1901/3) Bd. XII steht noch aus.

Kr — Fr. Hebbels sämtl. Werke herg. v. H. Krumm, 12 Bde. (Hamb. Hoffmann & Campe 1891/92). Der weiteren Verbreitung dieser Ausgabe wegen sind sämtliche Stellen auch nach ihr citirt.

Tb – Fr. Hebbels Tagebücher. herg. v. F. Bamberg, 2 Bde. (Berlin Grote 1885/87).

Br – Fr. Hebbels Briefwechsel mit Freunden u. berühmten Zeitgenossen, herg. v. F. Bamberg, 2 Bde. (Berlin Grote 1890/92).

N – Fr. Hebbels Briefe, Nachlese, herg. v. R. M. Werner, 2 Bde. (Berlin B. Behr 1900).

Das Wesen des Dramas.

a) Idee des Dramas.

1. Das Drama soll den jedesmaligen Welt- und Menschenzustand in seinem Verhältnis zur Idee, das heisst zu dem alles bedingenden sittlichen Zentrum das wir im Weltorganismus .... annehmen müssen, veranschaulichen.[1] Aber es soll nicht die starren Formen eines fertigen Zustandes darstellen, sondern den Zustand in seinem Entstehen und seiner Weiterentwickelung zeigen. Es ist durchaus ein Produkt der Zeit, aber freilich nur in dem Sinne, worin eine solche Zeit selbst Produkt aller vorhergegangenen Zeiten ist, das verbindende Mittelglied zwischen einer Kette von Jahrhunderten, die sich schliessen und einer neuen, die beginnen will.[2] In diesem Übergange soll es zeigen, wie die bisher nicht durchaus in einem lebendigen Organismus gesättigt aufgegangenen, sondern zum Teil nur in einem Scheinkörper erstarrt gewesenen und durch die letzte grosse Geschichtsbewegung erstarrten Elemente, durch einander flutend und sich gegenseitig bekämpfend, die neue Form der Menschheit, in welcher alles wieder an

1) Vorw. M M. W XI 40 — Kr X 43.
2) Vorw. M M. W XI 40 — Kr X 43.

seine Stelle treten, in welcher das Weib dem Manne wieder gegenüber stehen wird, wie dieser der Gesellschaft und wie die Gesellschaft der Idee — erzeugen.[1]

In der Weltgeschichte haben wir zwei Übergangsepochen, in denen eine neue Welt auf den Trümmern der alten gegründet wurde. Dementsprechend lassen sich auch beim Drama zwei Hauptepochen bestimmen: Einmal bei den alten, als die antike Weltanschauung aus ihrer ursprünglichen Naivität in das sie zunächst auflockernde und dann zerstörende Moment der Reflexion überging, und einmal bei den Neueren, als in der christlichen eine ähnliche Selbstentzweiung eintrat. Das griechische Drama entfaltete sich, als der Paganismus sich überlebt hatte und verschlang ihn .... es gestaltete das Fatum .... das Shakespeare'sche Drama entwickelte sich am Protestantismus und emanzipierte das Individuum.[2]

Hebbel ist der Ansicht, dass auch die neueren Geschichtsepochen in diesem Sinne dramatisch darstellbar sind. So müsste ein Drama, welches Napoleon zum Gegenstande hat, sich gewissermassen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft zugleich zur Aufgabe setzen, müsste ihn durch die Vergangenheit motivieren und die Zukunft durch ihn,[3] denn auf einen höheren als blos Bilderwert kann ein Drama nur dann Anspruch machen, wenn es einen in dem doppelten Sinne der

---

1) Vorw. M M. W XI 43 f – Kr X 46.
2) Vorw. M M. W XI 40 f — Kr X 43 f.
3) Tb I 69.

Abspiegelung und der Fortentwickelung historischen Wert besitzt.[1]

Hebbel legt also das Hauptgewicht darauf, dass das Drama im Gegensatz zum Epos, welches das Leben reflektierend zurückgiebt, dieses als werdend und doch zugleich geworden darstellen soll.[2]

Darum ist er stolz auf seine „Genoveva", denn hier wird alles, was geschieht, wie werdend dargestellt.[3]

Es ist die eigentliche Aufgabe der Poesie, das verknöcherte All wieder flüssig zu machen und die vereinzelten Wesen, die in sich selbst erfrieren, durch geheime Fäden wieder zusammenzuknüpfen.[4]

In diesem Sinne kann man das Drama bezeichnen als das lebendige Feuer inmitten des geschichtlichen Stoffes, das die starren Massen umschmilzt und dem Tode selbst wieder Leben gibt,[5] und den Dichter als den Repräsentanten der Weltseele, in dem sich zugleich Schöpfung und Schöpfungsakt abspiegeln sollen.[6]

2. Das Drama stellt den Lebensprozess an sich dar. Und zwar in dem Sinne .... dass es uns das bedenkliche Verhältnis vergegenwärtigt, worin das aus dem ursprünglichen Nexus entlassene Individuum dem Ganzen, dessen Teil es trotz seiner unbegreiflichen Freiheit noch immer geblieben ist, gegenüber steht.[7]

---

1) An Pallesske N I 246.
2) Tb I 245.
3) Tb I 232.
4) Tb II 91.
5) Tb I 321.
6) Tb I 36.
7) Mein Wort W XI 3 — Kr X 13.

Bei der Darstellung des Individuums fordert Hebbel mit gleicher Strenge, wie bei der Vorführung von Geschichtsepochen, Motivierung und Entwickelung. Wir wollen den Punkt sehen, von welchem es ausgeht und den, wo es als einzelne Welle sich in das Meer allgemeiner Wirkung verliert. Dass diese Wirkung eine gedoppelte sein und sich sowohl nach innen als nach aussen kehren kann, ist selbstverständlich.[1]

Dass nur jenes, nicht dieses vorgeführt werden soll, führt Hebbel später aus: Nicht wie der Mensch auf die Welt wirkt, sondern wie die Welt auf ihn wirkt, erregt unser Interesse und ist uns wichtig.[2]

Also erstes und letztes Ziel der Kunst ist, den Lebensprozess selbst anschaulich zu machen, zu zeigen, wie das Innerste des Menschen sich innerhalb der ihn umgebenden Atmosphäre, sei diese nun ihm angemessen oder nicht, entwickelt, wie das Gute das Böse und wie dieses wieder das Bessere in ihm erzeugt.... Es ist ein Irrtum, wenn behauptet wird, nur das Gewordene sei für den Dichter, im Gegenteil, das Werdende, das sich selbst erst im Kampf mit den Schöpfungselementen Gebärende ist für ihn. Das Fertige kann nur ein Spielball der Wellen sein, es kann nur noch von ihnen zertrümmert und verschlungen werden.[3]

Hierin liegt ein Vorwurf gegen die Schiller'sche Charakterzeichnung, die er an anderer Stelle kennzeichnet.

---

1) Tb I 16.
2) Tb I 140.
3) Tb I 140.

Schiller zeichnet den Menschen der in seiner Kraft abgeschlossen ist und nun wie ein Erz durch die Verhältnisse erprobt wird, deswegen war er im historischen Drama gross. Goethe zeichnet die unendlichen Schöpfungen des Augenblicks, die ewigen Modifikationen des Menschen durch jeden Schritt, den er tut; dies ist das Zeichen des Genies.[1]

Ausdrücklich wendet sich Hebbel dagegen, dass die Formen bei ihrer fortwährenden Umbildung zerfliessen, die Gestalten ihre individuelle Physiognomie verlieren müssten — ein Mensch ohne Form sei ein Eimer voll Wasser ohne den Eimer[2] — im Gegenteil fordert er scharfe bestimmte Konturen: das Werdende soll von der bildenden Hand des Dichters von Gestalt zu Gestalt übergehen, es soll niemals als formloser weicher Ton vor unserem Auge ins Chaotische und Wirre verschwimmen, es soll in gewissem Sinne immer zugleich ein Fertiges sein, wie uns ja denn auch im Weltall nirgends die nakte rohe Materie entgegen tritt.[3]

Niemals aber dürfen die Menschen fest abgeschlossen vorgeführt werden, sondern sie müssen in gewissem Sinne problematisch bleiben.

Das Problematische ist der Lebensodem der Poesie und ihre einzige Quelle, denn alles Abgemachte, Fertige, still in sich Ruhende ist für sie nicht vorhanden, so wenig wie die Gesunden für den Arzt. Nur wo das Leben sich bricht, wo die inneren Verhältnisse ... sich verwirren, hat die Poesie eine Aufgabe.[4]

1) Tb I 17.
2) Tb II 292.
3) Tb I 140.
4) Tb II 69.

Wenn aber der Mensch in seiner individuellen Beschränktheit nicht über das Problem hinaus kommt, so soll doch das Gesamtkunstwerk seine Notwendigkeit im Weltzusammenhang aufdecken und den individuellen Konflikt durch den Nachweis von der Herrschaft des Sittengesetzes auflösen. Nur wo ein Problem vorliegt, hat eure Kunst etwas zu schaffen, wo euch aber ein solches aufgeht, wo euch das Leben in seiner Gebrechenheit entgegen tritt und zugleich in eurem Geist (denn beides muss zusammenfallen) das Moment der Idee, indem es die verlorene Einheit wieder findet, da ergreift es.[1]

3. So stellt Hebbel der Kunst die Aufgabe, die Idee wieder herzustellen, indem sie alles Mangelhafte der Idee gegenüber durch sich selbst vernichten soll.[2] In diesem Sinne geht Hebbel beständig auf die Selbstkorrektur der Welt, auf die plötzliche und unvorhergesehene Entbindung des sittlichen Geistes aus,[3] während er an Byron tadelt, dass dieser oft blos Geschichten erzählt, ohne an den grossen sittlichen Prozess, der die Poesie in ihren höheren Formen immer erst beseelen muss, auch nur anzuknüpfen.[4] Von seinem Standpunkt aus ist Hebbel daher berechtigt zu sagen, Kunst und Gesellschaft verhalten sich zueinander, wie Gewissen und Tun,[5] um schliesslich das bedeutungsvolle Wort zu prägen: Die Kunst ist das Gewissen der Menschheit.[6]

---

1) Vorw. M M W XI 45 f — Kr X 48.
2) Tb II 303.
3) Tb II 445
4) Tb II 152.
5) Tb II 360.
6) Tb I 267.

Die dreifache Aufgabe, die Hebbel dem Drama stellt, nämlich: 1. den Welt- und Menschenzustand, 2. den individuellen Lebensprozess in ihm und 3. die Selbstkorrektur der Welt durch Vernichtung des Individuums und Wiederherstellung der Idee darzustellen — will er selbst in einem umfassenden Lebenswerk zur Ausführung bringen. Er plant eine grosse Kette von Tragödien, in welchen er den Welt- und Menschenzustand in seinem Verhältnis zu der Natur und zum Sittengesetz auszusprechen gedenkt.[1]

Er führt dies weiter aus in einem Briefe an Charlotte Rousseau vom 29. März 1844: Ich denke ... in einem einzigen grossen Gedicht, dessen Held nicht mehr dieses oder jenes Individuum, sondern die Menschheit selbst ist, und dessen Rahmen nicht einzelne Anekdoten und Vorfälle, sondern die ganze Geschichte umschliesst, den Grundstein zu einem ganz neuen, bis jetzt noch nicht dagewesenen Drama zu legen und bin überzeugt, dass, wenn ich selbst nicht der Mann bin, das Gebäude zustande zu bringen . . . doch diejenigen dramatischen Dichter, die nach mir hervortreten werden, den Weg, den ich zuerst eingeschlagen habe, wandeln müssen, denn das Bisherige ist abgetan.[2]

1) Br I 159.
2) Br I 156.

b) Stoff des Dramas.

I. 1. Die Idee darf im Drama nicht abstrakt hervortreten, sondern muss in einem Stoff verkörpert werden, denn die Kunst ist die realisierte Philosophie.[1] Hebbel verwahrt sich aber gegen die irrtümliche Auslegung Jul. Schmidts, als ob die Kunst eine neue Weltanschauung zu suchen oder zu begründen hätte; er betont im Gegenteil: Meine Forderung, den jedesmaligen Welt- und Menschenzustand zu veranschaulichen, verlegt der albernen Jagd auf eine Weltanschauung geradezu den Weg, verweist den Dichter entschieden auf's Endliche und Begrenzte und schneidet alle Abstraktionen ab, erlaubt ihm nicht einmal die unfruchtbare Liebäugelei mit dem Reinen Schönen, wenn die Elemente desselben nicht in Welt und Zeit vorhanden sind.[2]

Hier kommt Hebbel auf einen Punkt, über den er sich bereits vor 2 Jahren gegen Palleske ausgesprochen hatte. Wer wird denn durch etwas anderes als durch die Schönheit der Erfindung entzündet werden . . . es fragt sich nur, aus welchen Elementen

1) Vorw M M. W XI 56 — Kr X 56.
2) Kanneg. W XI 405 f — Kr X 96 f.

sich eine solche Erfindung zusammenstellt und ob diese reine Schönheit auf dem rechten Wege zustande kommt, dadurch nämlich, dass sie vorher alle Momente des Bedeutenden und namentlich das Letzte und Höchste, welches eben ein Produkt des Geschichtsabschnittes ist, in sich aufnimmt.[1]

Dies entspricht vollkommen seiner früheren in der Polemik gegen Heiberg ausgesprochenen Bedingung: mit der unmittelbar im Leben selbst aufgehenden — nimmermehr jedoch mit der eigentlich spekulativen Seite der Idee hat es die dramatische Kunst zu tun. Menschennatur und Menschengeschick, wie sie sich wechselseitig bedingen, soll sie erforschen und darstellen.[2] Hebbel macht einmal den Unterschied, die Prosa stellt das Gedachte, die Poesie das Gelebte dar.[3] Darum gebietet er geradezu: im Drama soll kein Gedanke ausgesprochen werden, denn an dem Gedanken des Dramas sprechen alle Personen.[4] Vielmehr schildert das Drama den Gedanken, der Tat werden will durch Handeln oder Dulden.

Die Idee soll also nur in dem Gesamt-Organismus des Dramas, in dem Aufbau der Handlung, in der Motivierung der Situationen, in der Gegenüberstellung der Charaktere, kurz in der Komposition der stofflichen Elemente, nicht aber in den einzelnen Elementen selbst in die Erscheinung treten. Der Dichter, wenn er anders wirklicher Dichter ist, wenn seine Stärke nicht

---

1) N I 246.
2) Mein Wort W XI 34 — Kr X 38.
3) Tb I 133.
4) Tb II 359.

gerade in Gnomen und Sentenzen liegt, wird die Idee immer nur dialektisch und zwar in dem Sinne, worin Welt und Leben selbst dialektisch sind und jede Erscheinung unmittelbar in und durch sich selbst ihren Gegensatz hervorruft, aussprechen . . . die Poesie ist Leben nicht Denken. [1] Über das Verhältnis des dramatischen Stoffes zur Idee äussert sich Hebbel an anderer Stelle, dass man nicht an ein allegorisches Herausputzen der Idee, überhaupt nicht an die Philosophie, sondern an die unmittelbar ins Leben selbst verlegte Dialektik denken muss und, dass . . . . der Dichter sich jedenfalls eher der Gestalten bewusst werden wird als der Idee, oder vielmehr des Verhältnisses der Gestalten zur Idee. [2] So hatte er an Palleske sogar geschrieben: Wer wird im Gestalten noch über das Gestalten hinaus denken oder wohl gar etwas bedenken, [3] und tadelt an Palleske's Achill, er sei in der Idee abstrakt und in den Charakteren unlebendig. [4] Hebbel verwahrt sich energisch gegen eine allegorische Interpretation seines „Rubin“: nie in meinem Leben hoffe ich als Künstler so tief zu sinken, dass ich zu allegorisieren anfange. [5] Er verlangt, dass die zu Grunde gelegte Idee den Ring abgiebt, innerhalb dessen sich alles planetarisch regen und bewegen muss, [6] dass die Idee in jeder dramatischen Dichtung das Zentrum bildet, indem die Cha-

---

1) Tb II 50 f.
2) Vorw. M M. W XI 46 f — Kr X 49.
3) N I 246.
4) Tb II 296.
5) Bb I 431.
6) Mein Wort W XI 5 — Kr X 14.

raktere ihren Ausgangs- und Zielpunkt haben,[1] oder räumt ihr in einem anderen Bilde dieselbe Stellung im Drama ein, die der Kontrapunkt in der Musik einnimmt: nichts an sich, aber Grundbedingung für alles.[2] Über die Behandlung metaphysischer Probleme im Drama und ihr Verhältnis zur eigentlichen Handlung äussert er sich mehrfach. Nur Narren wollen die Metaphysik aus dem Drama verbannen. Aber es ist ein grosser Unterschied, ob sich die Metaphysik aus dem Leben entwickelt oder ob umgekehrt, sich das Leben aus der Metaphysik entwickeln soll.[3] Hebbel erinnert an den unermesslichen Unterschied, der zwischen den Tiefsinnigkeiten eines Hamlet, den ein ungeheures Schicksal in die Abgründe seines Innern hineintreibt, und den kahlen Spitzfindigkeiten einer philosophischen Gliedergruppe, durch die . . . ein „Liebhaber der Weisheit“ den „reinen Begriff“ zur Abwechselung einmal in Szenen und Akten, statt in Paragraphen und Kapiteln zu veranschaulichen sucht, besteht.[4] Er betont nochmals, beim philosophischen Drama komme alles darauf an, ob die Metaphysik aus dem Leben hervorgeht, oder ob das Leben aus der Methaphysik hervorgehen soll: in dem einen Fall wird etwas Gesundes, aber gerade keine neue Gattung entstehen, in dem anderen ein Monstrum.[5]

Er scheidet Philosophie und Kunst prägnant, indem er dem Philosophen die Bildung reiner Begriffe und

1) Mein Wort W XI 33 — Kr X 37.
2) Tb II 461.
3) Tb I 291.
4) Mein Wort W XI 38 f — Kr 42.
5) Mein Wort W XI 9 f — Kr X 18.

Formulierung philosophischer Systeme überlässt, dem Dichter aber die unmittelbare Aufnahme und freie Reproduktion symbolischer Anschauungen zuschreibt.[1] Das Symbol ist das dichterische Anschauungsbild der Idee und also der Ausdruck des Kunstwerkes im Gegensatz zum reinen Begriff. Darum kann Hebbel sagen: jedes echte Kunstwerk ist ein geheimnisvolles, vieldeutiges in gewissem Sinne unergründliches Symbol. Je mehr nun eine Dichtung aus dem blossen Gedanken hervorging, je weniger ist sie dies, um so eher wird sie also verstanden und aufgefasst, um so sicherer aber auch bald ausgeschöpft und als unbrauchbare Muschel, die ihre Perle hergab, bei Seite geworfen. Der sogenannte Lehrdichter liefert gar statt des Rätsels, das uns allein interessiert, die nackte kahle Auflösung. Dichten heisst nicht Leben entziffern, sondern Leben schaffen.[2]

Darum verweist Hebbel die Reflexion vollständig aus dem Drama. Er sagt hierüber bei Gelegenheit der „Maria Magdalena“: es kam darauf an, durch das einfache Lebensbild selbst zu wirken und alle Seitenblicke des Gedankens und der Reflexion zu vermeiden, da sie mit den dargestellten Charakteren sich nicht vertragen. Das ist aber schwerer als man denkt, wenn man es gewohnt ist, die Erscheinungen und Gestalten, die man erschafft, immer auf die Ideen die sie repräsentieren, überhaupt auf das Ganze und Tiefe des Lebens und der Welt zurückzubeziehen.[3]

---

1) Styl d. D. W XI 69 — Kr X 68.
2) Tb I 236.
3) Tb II 40.

Später kann er sich in Bezug auf seine Charaktere rühmen: sie reflektieren nicht einmal über den Welt- und Menschenzustand, den sie abspiegeln, sie geben dem Zuschauer und dem Leser nur Gelegenheit es zu tun und das soll geschehen.[1] Aus dem Vorhergehenden ergiebt sich das Verhältnis der Fabel zur Idee. Die geringe Bedeutung der Anekdote an sich, die Wichtigkeit ihrer Komposition resultiert aus der Aufgabe, das charakteristische Symbol einer Idee vorzustellen. Darum soll ein Drama nicht in Bezug auf die behandelte Anekdote betrachtet, sondern nach dem zu bewältigenden Ideenkern bemessen werden.[2] Bei der ersten Arbeit an der „Julia" erscheint es ihm als gutes Zeichen, dass Bild und Idee fast ganz in einander aufgehen.[3] Bei den späteren Dramen kommt es häufiger vor, dass die Anekdote einen grösseren Einfluss auf die Gestaltung des Ganzen bekam, als er ihr früher eingeräumt hatte. Besonders bezeugt er dies bei „Gyges". Ich war mir sonst, schreibt er an Uechtritz, bei meinen Arbeiten immer eines gewissen Ideen-Hintergrundes bewusst . . . . daran mangelte es diesmal ganz, mich reizte nur die Anekdote, die mir etwas modifiziert ausserordentlich für die tragische Form geeignet schien und nun das Stück fertig ist, steigt plötzlich zu meiner eigenen Überraschung, wie eine Insel aus dem Ozean, die Idee der Sitte als die Alles bedingende und bindende daraus hervor. Dies bestärkt ihn in der Überzeugung, dass

1) Kanneg W XI 405 f — Kr X 97.
2) Vorw. M M. W XI 48 — Kr X 50.
3) Br I 263.

der Künstler, wenn er von einem Gegenstand mächtig ergriffen wird, sich um den Gehalt desselben garnicht zu kümmern braucht, sondern dass dieser ganz von selbst hinzutritt, wie der Saft in die Bäume, vorausgesetzt allerdings, dass er ihn in der Brust trägt.[1]

2. Indem Hebbel so das philosophische Drama als eigentliche Gattung ablehnt und nur soviel Metaphysik zulässt, als jedes höhere Drama enthalten muss, kommen für ihn nur 2 dramatische Gattungen in Bezug auf die Fabel in Betracht, nämlich das historische und das soziale Drama. Im weiteren Sinne ist jedes höhere Drama nach der vorhin entwickelten Anschauung Hebbel's historisch. Darum nennt er die Kunst die höchste Geschichtsschreibung und begründet dies damit, dass sie die grossartigsten und bedeutensten Lebensprozesse garnicht darstellen kann, ohne die entscheidenden historischen Krisen, welche sie hervorrufen und bedingen, die Auflockerung oder die allmähliche Verdichtung der regiliösen und politischen Formen der Welt, als der Hauptleiter und Träger aller Bildung, mit einem Wort: die Atmosphäre der Zeiten zugleich mit zur Anschauung zu bringen.[2]

Er wiederholt diesen Gedanken in einem Bilde. Das Drama ist schon an und für sich und ohne spezielle Tendenz historisch und die Kunst die höchste Geschichtsschreibung, insofern sie der Nachwelt den allgemeinen, unmittelbar im Leben aufgehenden Gehalt der Geschichte in der Schale der speziellen Perioden über-

1) Br II 209.
2) Mein Wort W XI 5 — Kr X 15.

liefert, nicht aber indem sie das gleichgültige Register der Gärtner, die den Baum pflanzten und düngten, darbietet, sondern die Frucht mit Fleisch und Kern und den Duft der Atmosphäre, in der sie reifte.[1]

Nach seiner Meinung kann sogar die Ausgestaltung einer frei erfundenen Erzählung durchaus historische Bedeutung besitzen. Ich glaube, dass der wahre historische Charakter des Dramas niemals im Stoff liegt und dass ein reines Phantasiegebilde, selbst ein Liebesgemälde, wenn nur der Geist des Lebens in ihm weht und es für die Nachwelt, die nicht wissen will, wie unsere Grossväter sich in unseren Köpfen abgebildet haben, sondern wie wir selbst beschaffen waren, frisch erhält, sehr historisch sein kann.[2]

Dagegen weist er eigentliche historische Stoffe keineswegs ganz ab. Wenn ihnen (den Dichtern) die Geschichte oder die Sage einen Anhaltspunkt darbietet, so sollen sie ihn nicht in lächerlichem Erfindungsdünkel verschmähen, sondern ihn dankbar benutzen.[3]

In diesem Falle aber soll man nicht mit beschränktem Sinn nach einer gemeinen Identität zwischen Kunst und Geschichte forschen und gegebene und verarbeitete Situationen und Charaktere ängstlich mit einander vergleichen, denn man hat einsehen gelernt, dass dabei ja doch nur die fast gleichgültige Übereinstimmung zwischen dem ersten und zweiten Porträt, nicht aber die zwischen Bild und Wahrheit überhaupt, herausgebracht werden kann.[4]

1) Vorw. M M. W XI 58 f — Kr X 58 f.
2) Mein Wort W XI 9 — Kr X 18.
3) Mein Wort W XI 9 — Kr X 18.
4) Mein Wort W XI 6 — Kr X 15.

Auch auf ein psychologisches Selbstporträt kann man sich nicht unbedingt verlassen. Wer weiss, wie unentwirrbar sich im Menschen die unbewussten und bewussten Motive seiner Handlungen zum Knoten verschlingen, der wird die Wahrheit der Inschriften (auf den Leichensteinen historischer Persönlichkeiten) selbst dann noch in Zweifel ziehen müssen, wenn der Tote sie sich selbst gesetzt und den guten Willen zur Aufrichtigkeit dargelegt hat..... Daher kann die Aufgabe des Dramas doch unmöglich darin bestehen mit ... diesem verdächtigen Konglomerat von Begebenheiten, Skizzen- und Gestalten-Schemen einen zweifelhaften Galvanisierungsversuch anzustellen..... Shakespeare scheuerte nicht etwa die alten Schaumünzen mit dem Kopf Wilhelm des Eroberers oder König Ethelreds wieder blank, sondern mit jenem grossartigen Blick in das wahrhaft Lebendige .... stellte er dar, was noch im Bewusstsein seines Volkes lebte, weil es noch daran zu tragen und zu zehren hatte.[1]

Die Poesie hat der Geschichte gegenüber eine andere Aufgabe als die der Gräberverzierung und der Transfiguration; sie soll ihre Kraft nicht an Kupferstiche und Vignetten vergeuden, sie soll das Zeitliche nicht ewig machen, das uns völlig Abgestorbene nicht durch das Medium der Form in ein gespenstisches Leben zurück galvanisieren wollen.[2]

Historische Erscheinungen, welche die Kritik auflöst, muss die Poesie wieder ins Leben rufen. Dieses

---

1) Vorw. M M. W XI 60 — Kr X 59 f.
2) Vorw. Judith W I 410 — Kr I 235.

geschieht durch die psychologische Motivierung. Wir erinnern daran, wie Hebbel den Napoleon dargestellt haben wollte; so verlangt er ebenfalls, dass der mythische Christus der Wissenschaft in einen historisch-psychologischen des Dramas verwandelt werden soll.[1]

Der Dichter, welcher Karl den Grossen darstellen will, wird von der Verpflichtung freigesprochen, das Bild, das sein Schreiber den Jahrhunderten von ihm überlieferte, ängstlich zu kopieren und die Gestalt des Kaisers, wie sie in seinem eigenen Geist aufdämmert, wenn er sich in die Zeit, die er beherrschte, versenkt, zu ersticken.[2] Denn der Geschichtsschreiber malt die Maschine in ihren äusseren Umrissen, der Dichter stellt das innere Getriebe dar, wobei er dann oft, wo es verdeckt ist, auf die Naturgesetze zurückgehen muss.[3]

Hebbel kommt an vielen Stellen auf das Verhältnis des historischen Charakters zum dramatischen Helden zurück. Welche Dumheiten werden fortwährend über Charaktere, über ihre Treue, ihre Übereinstimmung mit der Geschichte u. s. w. abgeleiert. Dass die Symbolik nicht bloss in der Idee des Dramas wirksam ist, sondern schon in jeglichem seiner Elemente, will niemand ahnen und doch ist nichts gewisser. .... Statt nach der Identität der letzten Eindrücke, die allerdings gleich sein müssen, wenn Dichter und Historiker

1) Tb II 515.
2) Mein Wort W. XI 36 f — Kr X 40.
3) Tb II 326.

sind, was sie sein sollen, nach der ebenso unmöglichen als überflüssigen Identität der Ingredienzen zu fragen, hält er für durchaus unstatthaft.[1]

Hierher gehört eine Tagebuchnotiz Hebbel's, wonach er von ihm bekannten Personen zuweilen Anekdoten erzählt, die nie passiert sind, die sie aber viel bezeichnender charakterisieren als die zufälligen Vorkommnisse des täglichen Lebens. Dagegen bezeichnet er historische Dramen, die sich nach einer der Gegenwart völlig abgestorbenen Vergangenheit umwenden und dem Auferstehungswunder im Tal Josaphat zuvor zu kommen suchen, als Testimonia des gründlichsten Missverstehens der dramatischen Kunst und ihres Zweckes. So wendet er sich energisch gegen die Auffassung Gustav Kühne's, als ob sein Moloch den Zug der Kimbern und Teutonen motivieren solle.[2]

Denn die Dichtkunst ist nur insofern eigentliche Geschichtsschreibung, als sie das Resultat der historischen Prozesse fasst und in unvergänglichen Bildern fest hält, wie z. B. Sophokles die Idee des Griechentums.[3]

Hebbel's „Gyges“ soll dagegen nur in dem Sinne griechisch sein, worin „Troilus und Cressida“ oder „Iphigenie“ es sind: ich halte nicht viel von dem Auffüllen neuer Weine in alten Schläuchen und finde auch nicht, dass das Experiment ein einziges mal geglückt ist. Aber ich hoffe den Durchschnittspunkt, in dem die antike und die moderne Atmosphäre in einander übergehen, nicht verfehlt und einen Konflikt, wie er

1) Tb I 253.
2) N I 209. Tb II 226.
3) Tb I 223.

nur in jener Zeit entstehen konnte und der in den entsprechenden Farben hingestellt wird, auf eine allgemein menschliche, allen Zeiten zugängliche Weise gelöst zu haben.[1] Er tadelt an Massinger's Tragödie „Ludovico“: wo bleibt die untergehende, ihrem Schicksal noch im Erliegen trotzende und krampfhaft zuckende alte Welt, wo die in rührender Hülflosigkeit aufsteigende noch marklose und ungestaltete neue?[2]

Der Verfasser hatte den Stoff von Herodes und Mariamne in das Zeitalter Karl's des Fünften und nach Italien verlegt, und Ludwig Sforza zum Helden gemacht, während Hebbel erkannte, dass die speziellen Ereignisse dieser Handlung nur aus der Atmosphäre des Herodes, aus den Zuständen seiner Welt, seines Volkes und seiner Zeit hervorgehen konnten. Die Geschichte ist allerdings für den Dichter nur ein Vehikel zur Verkörperung seiner Anschauungen und Ideen,[3] wo aber der Dichter einen historischen Stoff aufgreift, da verlangt Hebbel doch ein innigeres Verhältnis zwischen Geschichte und Tragödie, als Lessing zulässt, der nur einige bequeme Umstände zur Ausschmückung und Individualisierung seines Stoffes aus der Geschichte herüberzunehmen empfiehlt.[4]

Er verschmäht es nicht die historische Anekdote in allen Einzelzügen zu übernehmen, wenn diese für die Handlung charakteristisch und für die Motivierung notwendig sind. Bei der Erzählung der Geschichte

1) Br II 209.
2) Ludovico W XI 253 — Kr X 115.
3) Mein Wort W XI 9 — Kr X 18.
4) Tb I 152.

Struensees, von der er eine dramatische Bearbeitung später plante, sagt er geradezu: ich bin der Überzeugung, dass nicht e i n Element weggelassen, verändert oder abgeschwächt werden darf, wenn der Dichter nicht gegen den heiligen Geist der Kunst wie der Geschichte zugleich sündigen und seinem Werk die Spitze abbrechen will . . . ich bin der Meinung, dass man, wenn ein historisches Ereignis in einem der seltensten Fälle die runde Kunstform gleich mit auf die Welt bringt, diese nicht zerschlagen oder auch nur verletzen kann, ohne ihm unmittelbar ans Leben zu gehen.[1]

Von dem Herodes- und Mariamne-Stoff fühlt er sich anfangs abgeschreckt, weil er ihm schon zu vollendet, zu abgerundet in sich vorkam: er schien mir geradezu eine derjenigen Tragödien zu sein, wie sie, obwohl sparsam, in vollendeter Gestalt ohne Beihülfe des Dichters der historische Geist selbst hervorbringt.[2]

Er befreundet sich erst wieder mit dem Stoff als er bemerkt, dass in der Geschichte des Herodes Dinge vorkommen, die so unglaublich hingestellt sind: dass ein Dichter, der sich, wie ich die Aufgabe setzte eine Tragödie absoluter Notwendigkeit hervorzubringen, in Verzweiflung geraten muss.[3] Diese „Verzweiflung“ reizte ihn dann zur Ausgestaltung der Fabel.

3. Es bleibt nun noch Absicht und Behandlungsweise des Sozialen Dramas zu besprechen.

---

1) Struensee W XI 300 f — Kr X 128.
2) N I 238.
3) An Rötscher. 22. 12. 47.

Ich erachte die Dichtkunst für einen Geist, der in jede Form der Existenz und in jeden Zustand des Existierenden hinuntersteigen und von jener die Bedingnisse, von dieser die Grundfäden erfassen und zur Anschauung bringen soll. Sie erlöse die Natur zu selbsteigenem, die Menschheit zu freiestem und die uns in ihrer Unendlichkeit unerfassbare Gottheit zu notwendigem Leben.[1]

So soll das Soziale Drama durch Anschauung der Welt und des Menschen in ihr die Geheimnisse der Natur und der geschichtlichen Entwickelung erklären; niemals aber soll es sich dazu erniedrigen, für soziale Reformen Propaganda zu machen. Die dramatische Kunst soll den welthistorischen Prozess . . . der die vorhandenen Institutionen des menschlichen Geschlechts, die politischen, religiösen und sittlichen, nicht umstürzen, sondern tiefer begründen, also vor dem Umsturz sichern will, beendigen helfen.[2]

Die kleinlichen Kümmernisse, die Notlagen und Zwiespältigkeiten des Einzelnen kommen für die dramatische Behandlung nicht in Betracht; so verwirft Hebbel Armut und Entbehrung als tragisches Motiv, denn: das ist die mit dem Menschen selbst gesetzte, nicht etwa erst durch einen krummen Geschichtsverlauf hervorgerufene allgemeine Misere, welche die Frage von Schuld und Versöhnung so wenig zulässt wie der Tod, das zweite allgemeine blind treffende Übel, und deshalb ebensowenig wie dieser zur Tragödie führt.[3]

1) Tb I 41.
2) Vorw. M M. W XI 47 f — Kr X 49 f.
3) Br II 187.

Auf diesen Grundsätzen baut Hebbel sein soziales Drama auf und stellt sich mit seinem bürgerlichen Trauerspiel in scharfen und bewussten Gegensatz zu seinen Vorgängern. Das bürgerliche Trauerspiel kam in Misskredit vornehmlich dadurch, dass man es nicht aus seinen inneren, ihm allein eigenen Elementen: aus der schroffen Geschlossenheit, womit die aller Dialektik unfähigen Individuen sich in dem beschränktesten Kreis gegenüberstehen, und aus der hieraus entspringenden schrecklichen Gebundenheit des Lebens in der Einseitigkeit aufgebaut — sondern es aus allerlei Äusserlichkeiten, z. B. aus dem Mangel an Geld bei Überfluss an Hunger, vor allem aber aus dem Zusammenstossen des dritten Standes mit dem zweiten und ersten in Liebesaffären zusammengeflickt hat. Daraus geht nun unleugbar viel Trauriges, aber nichts Tragisches hervor, denn das Tragische muss als ein von vorn herein mit Notwendigkeit bedingtes, als ein wie der Tod mit dem Leben selbst gesetztes und garnicht zu umgehendes auftreten. Er illustriert dies: sobald man sich mit einem: hätte er 30 Thaler gehabt .... helfen kann, wird der Eindruck, der erschüttern soll, trivial.[1]

Von diesen Grundgedanken ging Hebbel aus, als er sein Drama „Maria Magdalena“ schuf. Es war meine Absicht, schreibt er nach Beendigung des Stückes in sein Tagebuch, das bürgerliche Trauerspiel zu regenerieren und zu zeigen, dass auch im eingeschränktesten Kreis eine zerschmetternde Tragik

---

1) Vorw. M M. W XI 62 — Kr X 61 f.

möglich ist, wenn man sie nur aus den rechten Elementen, aus den diesem Kreise selbst angehörigen abzuleiten versteht. Gewöhnlich haben die Poeten, wenn sie bürgerliche Trauerspiele zu schreiben sich herabliessen, es darin versehen, dass sie den derben gründlichen Menschen, mit denen sie es zu tun hatten, allerlei übertriebene Empfindeleien andichteten, die sie als amphibienhafte Zwitterwesen, die eben nirgends zu Hause waren, erscheinen liessen.[1]

Nach Hebbel's Ansicht bestehen die im bürgerlichen Kreise den Konflikt herbeiführenden typischen Elemente einzig und allein in einem tiefen gesunden und darum so leicht verletzlichen Gefühl und einem durch keinerlei Art von Dialektik und kaum durch das Schicksal selbst zu durchbrechenden Ideenkreis. Wiederum betont er, dass hier das Tragische nicht aus dem Zusammenstoss der bürgerlichen Welt mit der vornehmen, woraus freilich in den meisten Fällen auch nur ein gehaltloses Trauriges hervorgeht, abgeleitet ist, sondern ganz einfach aus der bürgerlichen Welt selbst, aus ihrem zähen und in sich selbst begründeten Beharren auf den überlieferten patriarchalischen Anschauungen und ihrer Unfähigkeit sich in verwickelten Lagen zu helfen.[2]

Hebbel formuliert schliesslich die Prinzipien des bürgerlichen Trauerspiels folgendermassen: es hängt alles davon ab, ob der Ring der tragischen Form beschlossen d. h. ob der Punkt erreicht wurde

1. wo uns einesteils nicht mehr die kümmerliche Teilnahme an dem Einzelgeschick einer von dem

1) Tb II 41.
2) Br I 159.

Dichter willkürlich aufgegriffenen Person zugemutet, sondern dieses in ein allgemein menschliches, wenn auch nur in extremen Fällen so schneidend hervortretendes aufgelöst wird;

2. und wo uns anderntheils neben dem (von der sogenannten Versöhnung . . . auf's strengste zu unterscheidenden!) Resultat des Kampfes zugleich auch die Notwendigkeit es grade auf diesem und keinem anderen Wege zu erreichen, entgegen tritt.[1]

Man soll Hebbel's Drama allein beurteilen nach dem Verhältnis der Anekdote zu den sittlichen Mächten, der Familie, der Ehre und der Moral.[2]

Wir haben im Vorhergehenden gesehen, dass Hebbel das philosophische Drama als besondere Gattung nicht anerkennt, dass er der historischen Anekdote nur bedingten Werth zuschreibt, nämlich nur soweit sie als Vehikel zur Verkörperung der eigenen Anschauungen dienen kann und dass er reformatorische oder gar umstürzende soziale Tendenzen gänzlich aus dem Drama verbannt. Andererseits geht aus seinen Darlegungen klar hervor, dass er die Idee des Weltzusammenhanges und des in ihm herrschenden Sittengesetzes als Grundmotiv des Drama's ansieht, dass er jedes Drama als ein im weiteren Sinne historisches bezeichnet, insoweit es den Welt- und Menschenzustand einer geschichtlichen Epoche aus der Vergangenheit erklärt und die Zukunft aus ihr, dass er endlich die politischen, regiliösen und sittlichen Mächte in seinem Drama auf die Menschen einwirken und ihr Schicksal

1) Vorw. M M. W XI 63 f — Kr X 63.
2) Vorw. M M. W XI 64 — Kr X 63.

bestimmen lässt. So gibt Hebbel in jedem seiner Dramen eine Vereinigung der überkommenen drei Gattungen, die seiner Ansicht vom höchsten Drama, wie er sie in seiner Abhandlung gegen Heiberg aufstellt, entspricht.[1]

II. 1. Wir kommen nunmehr zum wichtigsten der drei stofflichen Elemente: zum Charakter. Dichten heisst nach Hebbel: Abspiegeln der Welt auf individuellem Grund.[2]

Dieses gilt ganz besonders für das Drama, weil es den Menschen in seinem Verhältnis zur Welt darstellt. Bei den Alten wurde das menschliche Handeln durch das Fatum bestimmt, darum nahm in ihrem Drama das äussere Schicksal eine höhere Bedeutung ein; durch das Christentum hat das Individuum eine veränderte Stellung erlangt und bekam daher die Oberherrschaft über die Fabel.[3] Diese Umwertung hat Shakespeare vollzogen, dessen Drama sich am Protestantismus entwickelte und daher besonders das Individuum emanzipierte.[4]

Auch den Charakteren liegt eben so wie dem Drama selbst eine Idee zu Grunde, insofern das Drama nicht nur als ganzes, sondern auch in jedem seiner Teile symbolisch aufzufassen ist. Schon zum Begriff eines Charakters gehört die Idee; nur die Idee macht den Unterschied zwischen dramatischen Charakteren und dramatischen Figuren.[5]

1) Mein Wort W XI 10 – Kr X 18.
2) Tb I 238.
3) Mein Wort W XI 35 – Kr X 39.
4) Vorw. M M. W XI 40 f – Kr X 44.
5) Tb I 323

Über Dichter wie Lope urtheilt er abfällig, dass ihr Reichtum allein in den Situationen und noch untergeordneteren Elementen liegen kann, nie aber in den Ideen: die haben sie garnicht und verachten sie; auch nie in den Charakteren: woher sie nehmen ohne Ideen?[1]

Über das Verhältnis der Idee zum dramatischen Charakter äussert sich Hebbel: wenn der Dichter eine Idee darstellt, so ist es ganz dieselbe Verfahrungsweise als ob der Maler oder Bildhauer die edlen oder schönen Umrisse eines Körpers gibt.[2] Darum gibt er dem Tragiker die Aufgabe den sittlichen Menschen in ewigen Symbolen hinzustellen, wie der Plastiker den physischen,[3] und führt dies aus: der dramatische Dichter soll die Seele in ihren flüchtigsten und zartesten Phasen fixieren, den Geist in jeglicher seiner oft bizarren Masken auf das Unvergängliche reduzieren und dies Unvergängliche plastisch als Charakter hinstellen.[4] Die veränderte Stellung des Charakters im modernen Drama im Gegensatz zum antiken stellt Hebbel im Bilde dar. Menschennatur und Menschengeschick, das sind die beiden Rätsel, die das Drama zu lösen sucht. . . Die Alten durchwandelten mit der Fackel der Poesie das Labyrinth des Schicksals; wir Neueren suchen die Menschennatur, in welcher Gestalt oder Verzerrung sie uns auch entgegentrete, auf gewisse ewige und unveränderliche Grundzüge zurückzuführen.

1) Tb II 194.
2) Tb I 31.
3) Tb II 519.
4) Tb I 66.

So war den Alten Mittel; was uns Zweck ist und umgekehrt. Für das Drama überhaupt ist es gleichgültig, welches dieser beiden Ziele verfolgt wird, wenn es nur mit Ernst und mit Würde geschieht, denn sie schliessen sich gegenseitig aus.

Das Fatum der Griechen hatte keine Physiognomie, es war den Göttern, die sie anbeteten und gestaltet hatten, selbst ein schauerliches Geheimnis; das moderne Schicksal ist die Silhouette Gottes, des Unbegreiflichen und Unerfassbaren. [1]

Die symbolische Bedeutung der Personen innerhalb der Idee des Dramas führt zu der Forderung, dass der Dichter sich nie an die abgesonderte vereinzelte Erscheinung halten soll, wenn er nicht deren Zusammenhang mit dem Allgemeinen nachweisen kann. [2]

Die poetischen Charaktere werden zusammengeführt, damit sie sich durch einander entwickeln und in einander abspiegeln und so gemeinschaftlich ihr bedingendes endliches Schicksal erzeugen .... blosse Charakteristik kann nie die Hauptsache sein, wenn es nicht etwa ein Charakterbild gibt. [3]

Hierin liegt das Geheimnis der künstlerischen Komposition; darauf deutet auch in der Vorrede zur „Julia“ der Hinweis auf die zweite grössere Hälfte eines Dramas hin, die nicht durch die Reden der Charaktere, sondern durch ihre Stellung zu einander expliziert wird. [4]

---

1) Tb I 88.
2) Tb I 17.
3) Tb I 139.
4) Vorr. Julia W II 395 — Kr II 249.

Wir erinnern hier an den früher erwähnten Ausspruch, dass im Drama kein Gedanke ausgesprochen werden soll, da alle Personen des Dramas an diesem Gedanken sprechen.

Hebbel fragt, woher entspringt das Lebendige der echten Charaktere im Drama? und sieht das Bezeichnende darin, dass der Dichter in jeder ihrer Äusserungen ihre Atmosphäre wieder zu spiegeln weiss, die geistige wie die leibliche, den Ideenkreis wie Volk und Land, Stand und Rang dem sie angehören.[1]

Wir wissen insbesondere, wie sehr er diesen Gesichtspunkt bei „Maria Magdalena" und „Herodes und Mariamne" von vornherein im Auge hatte. Ein Erkennungszeichen für die gemachten Menschen mittelmässiger Poeten ist es, dass sie Einsicht in sich selbst haben, dass sie wissen, was sie sind und warum sie etwas tun, wogegen die wirklichen sich glücklich preisen, wenn sie nur einigermassen wissen, was sie waren und warum sie etwas getan haben. Die Darstellung soll das freilich auch zeigen und das muss, da alles Beschreiben und Auseinanderwickeln der Tod der Poesie ist, oft durch den dargestellten Menschen selbst geschehen, nur erreicht der Dichter seinen Zweck durch ganz andere Mittel. Er bedient sich der geheimnisvollen Macht des Wortes, welches, wenn es ein Produkt des Charakters oder der Situation ist, mehr noch den Menschen, der es gebraucht, als die Sache, die er bezeichnen will, entschleiert.[2] Hebbel berührt das hier besprochene Thema über die

1) Tb II 281.
2) Tb I 119.

Charakterzeichnung mehrmals, besonders in der Zeit seiner ersten dramatischen Versuche, da der Schöpfer des Holofernes und Golo wohl leicht in Versuchung kam, in den angedeuteten Fehler zu verfallen.

Wenn der Dichter Charaktere dadurch zu zeichnen sucht, dass er sie selbst sprechen lässt, so muss er sich hüten, sie über ihr eigenes Innere sprechen zu lassen. Alle ihre Äusserungen müssen sich auf etwas äusseres beziehen, nur dann spricht sich ihr Inneres farbig und kräftig aus, denn es gestaltet sich nur in den Reflexen der Welt und des Lebens.[1]

Hebbel unterschreibt das Urteil Carlyles, wonach Shakespeare seine Charaktere von dem Herzen herausformt, während Scott sie von der Haut an nach innen entwickelt, aber niemals bis zum Herzen gelangt.[2] Hierin liegt die Hauptbedingung für einen selbständigen, lebendigen Charakter. Es gibt Poeten, deren Personen nichts als Schauspieler sind, die für ihren Geist agieren. Beweis des Dichterberufes ist es, die poetischen Charaktere freizugeben, wie Gott die Menschen — aber doch im Einklang mit der Idee der kleinen Welt, in welcher sie sich bewegen.[3]

Demnach kann ein poetischer Charakter nur soweit objektiv sein, wie der Mensch in seinem Verhältnis zu Gott frei ist; die Notwendigkeit der Schöpfung ist die Grenze der menschlichen Freiheit.[4]

---

1) Tb I 93.
2) Tb II 543.
3) Tb I 139.
4) Tb I 214.

Das Drama soll nun veranschaulichen, wie das Individuum im Kampf zwischen seinen persönlichen und dem allgemeinen Weltwillen, der die Tat, den Ausdruck der Freiheit, immer durch die Begebenheit, den Ausdruck der Notwendigkeit, modifiziert und umgestaltet, seine Form und seinen Schwerpunkt gewinnt.[1]

Das Hauptvergnügen des Dichters besteht für Hebbel darin, einen Charakter bis zu seinem im Anfang vom Dichter selbst durchaus nicht zu berechnenden Höhepunkt zu führen und von da aus die Welt zu überschauen.[2]

In diesem Verfahren liegt aber eine Gefahr, die Hebbel selbst klar erkannte. Ich muss mich hüten bei meinen Dramen in einen Fehler zu fallen, den ich kaum vermeiden kann, wenn ich fortfahre, meine Ideen so konsequent durchzuführen, wie bisher. Es ist sicher, dass ich mich im Hauptpunkt nicht irre, dass jedes Drama ein festes unverrückbares Fundament haben muss. Muss es darum aber auch jeder Charakter haben und jede Leidenschaft, die in einem Charakter entsteht? Dennoch kann ich mich nicht ohne Ekel auf blosse Relativitäten einlassen.[3]

Die letztere Behauptung bestätigt er bereits ein Jahr später wieder durch seinen Vorsatz in dem Stück „Herodes und Mariamne“, durchaus nichts abhängig machen zu wollen von Stimmungen und Entschlüssen, die nur auch relativ begründet in den Charakteren und Verhältnissen, so aber auch anders sein könnten; viel-

---

1) Mein Wort W XI 4 f. — Kr X 14.
2) Tb II 41.
3) Tb II 203.

mehr soll sich zu dem, was sich darin ereignet, ein jeder der Mensch ist, bekennen müssen.[1] In keinem Fall dürfen die dramatischen Charaktere als fertige erscheinen, die nur noch allerlei Verhältnisse durch- und abspielen und wohl äusserlich an Glück oder Unglück, nicht aber innerlich an Kern und Wesenhaftigkeit gewinnen und verlieren können.[2]

Er erklärt, dass Schiller den Menschen zeichnet, der in seiner Kraft abgeschlossen ist und nun wie ein Erz durch die Verhältnisse erprobt wird, während Goethe die unendlichen Schöpfungen des Augenblicks, die ewigen Modifikation des Menschen durch jeden Schritt zeichnet, den er tut. Dies erklärt Hebbel als das Zeichen des Genie's.[3] Interessant ist in dieser Beziehung ein Vergleich des Demetrius von Schiller mit dem von Hebbel. An mehreren Stellen im Tagebuch wird die Bedingung hervorgehoben, dass der Mensch uns nicht abgeschlossen vorgeführt werden dürfe, mit der Begründung, dass unser Interesse nicht erregt werde dadurch, wie er auf die Welt wirkt, sondern wie die Welt auf ihn.[4]

Lessings Menschen erscheinen ihm als konstruierte und er meint, dass ihre Haupttugenden: die geglättete Sprache u. s. w., eben aus diesem Hauptmangel, der die feine Ausarbeitung der einzelnen Teile sehr begünstigen musste, hervorgingen.[5] Über den Naturalismus

1) N I 239.
2) Mein Wort W XI 4 — Kr X 14.
3) Tb I 17.
4) Tb I 140.
5) Tb I 252.

äussert er sich im allgemeinen absprechend. Das Konzentrieren eines Lebensbildes in eine eng begrenzte Handlung macht oft eine Steigerung der einzelnen Ausdrucksmittel notwendig. Die vorzüglichsten Dramen aller Litteraturen zeigen uns, dass der Dichter den unsichtbaren Ring, innerhalb dessen das von ihm aufgestellte Lebensbild sich bewegt, oft nur dadurch zusammenfügen konnte, dass er einem oder einigen der Hauptcharaktere, ein das Mass des wirklichen weit überschreitendes Welt- und Selbstbewusstsein verlieh. (Wir denken hier an Holofernes). Was sich aber solchem nach bei den grössten Dramatikern als durchgehender Zug in ganzen Charakteren findet, das wird auch oft im Einzelnen in den kulminierenden Momenten angetroffen, indem das Wort neben der Tat einhergeht oder ihr wohl gar voraneilt, und dies ist es . . . was die bewusste Darstellung in der Kunst von der unbewussten im Leben unterscheidet, dass jene, wenn sie ihre Wirkung nicht verfehlen will, scharfe und ganze Umrisse bringen muss, während diese, die ihre Beglaubigung nicht erst zu erringen braucht und der es am Ende gleichgültig sein darf, ob und wie sie verstanden wird, sich am halben, am ach! und o! an einer Miene, einer Bewegung genügen lassen mag.[1] Die Anwendung dieser vollkommen gerechtfertigten Maxime trug wohl hauptsächlich unserm Dichter den Vorwurf Otto Ludwigs ein, dass seine Charaktere psychologischen Präparaten glichen.

2) Bei Behandlung der psychologischen Seite des Dramas ist es notwendig, auf den überkommenen

---

1) Mein Wort W XI 7 f. — Kr X 16 f.

Schuldbegriff als der Grundlage jedes dramatischen Konfliktes und auf den hieraus resultierenden Begriff der tragischen Versöhnung näher einzugehen. Nach Hebbels Erkenntnis vom Drama sind diese Begriffe schon in der Idee des Dramas im Tiefsten begründet und dort auch von uns schon erwähnt; denn wie die Schuld nicht am Einzelwesen, an dessen Willensrichtung und Kraftentfaltung haftet, sondern vielmehr in der Idee des Weltzusammenhangs mit Notwendigkeit hervorgeht, so kann auch die Versöhnung nicht am Individuum vollzogen werden, sondern sie stellt sich im Universum selbst her, in der Herrschaft des unabänderlichen Sittengesetzes. Es leuchtet ein, dass Hebbels Begriff der nicht individuellen Schuld nicht identifiziert werden kann mit dem Begriff der christlichen Sünde, wie dies bisher galt. Dies betont er ausdrücklich. Es hängt nicht weniger als alles davon ab, dass der Begriff der Schuld richtig gefasst und nicht . . . mit dem untergeordneten der Sünde der . . . immer wieder in jenen aufgelöst werden muss, wenn das Drama sich über das Anekdotische hinaus zum Symbolischen erheben soll, verwechselt werde. Denn wie der Begriff der tragischen Schuld nur aus dem Leben selbst, aus der ursprünglichen Inkongruenz zwischen Idee und Erscheinung, die sich in der letzteren aber als Masslosigkeit, der natürlichen Folge des Selbsterhaltungs- und Behauptungstriebes äussert, entwickelt werden darf, nicht aber erst aus einer von den vielen Konsequenzen dieser ursprünglichen Inkongruenz . . . so ist auch der Begriff der tragischen Versöhnung nur aus der Masslosigkeit, die, da sie sich in der Erschei-

nung nicht aufheben kann, diese selbst aufhebt, indem sie sie zerstört und so die Idee wieder von ihrer mangelhaften Form befreit, zu entwickeln.[1] Über den speziellen Sündenbegriff meint er: es giebt keinen Menschen ohne Sünde, denn es darf keinen geben, er dürfte wenigstens nicht auf die Erde gesetzt werden, denn er würde für die übrigen keine Duldung haben, er würde ein Schwert sein, auf dem sie sich spiessten. Hebbel fügt hinzu, ein dramatischer Charakter der Art müsste mehr Unheil anrichten, als der grösste Sünder.[2] An anderen Stellen reflektiert er über das Böse überhaupt und meint: kann es gut werden, so wird und muss es gut werden, und zwischen Böse und Gute besteht kein anderer als ein zeitlicher, zufälliger Unterschied. Kann es aber nicht gut werden, hat es dann nicht Existenzberechtigung? und da zwei Gegensätze nicht einen und denselben Grund haben können, ist nicht dann mit dem Bösen eine zweifache Weltwurzel gesetzt?[3] Von der zufälligen Schuld, die sich aus den individuellen Irrungen und Verwirrungen herleitet, darf im Drama nicht die Rede sein, da sie die Herausarbeitung des höchsten dramatischen Gehalts beeinträchtigt. Darum darf das Drama nicht müde werden, die ewige Wahrheit zu wiederholen, dass das Leben als Vereinzelung, die nicht Mass zu halten weiss, die Schuld nicht bloss zufällig erzeugt, sondern sie notwendig und wesentlich mit einschliesst und bedingt . . . hierbei ist nicht zu übersehen, dass die dramatische

---

1) Tb II 95 f.
2) Tb II 291.
3) Tb I 294.

Schuld nicht wie die christliche Erbsünde erst aus der Richtung des menschlichen Willens entspringt, sondern unmittelbar aus dem Willen selbst, aus der starren eigenmächtigen Ausdehnung des Ich's hervorgeht und dass es daher dramatisch völlig gleichgültig ist, ob der Held an einer vortrefflichen oder verwerflichen Bestrebung scheitert.[1] Hebbel widerlegt die alte Anschauung am schlagendsten in seiner „MariaMagdalena“, wo er besonders darüber zufrieden ist, dass eigentlich alle Personen recht haben; es ist also die Gebundenheit des Lebens in der Einseitigkeit, aus der von vornherein alles Unheil der Welt entspringt; darum hat er es auch vermieden, den eisernen Alten am Ende aller Verwirrungen aufgelöst erscheinen zu lassen, vielmehr lässt er ihn nur zur Ahnung seines Missverhältnisses zur Welt, zum Nachdenken über sich selbst kommen.[2]

Über Leonhard erklärt er, auch dieser sei im Recht, denn er lebe nicht aus einem Prinzip, sondern aus seiner Natur heraus;[3] er sei von Haus aus eine gemeine Natur, die sich in höhere nicht finden und an sie nicht glauben könne . . . ein Lump kann nichts Böses tun.[4]

Die gleiche Genugtuung empfindet Hebbel bei der Schöpfung von „Herodes und Mariamne“: denke dir, schreibt er an Janinski am 14. 8. 48, Charaktere, die alle Recht haben, die nirgends ins Böse auslaufen und deren Schicksal daraus hervorgeht, dass sie eben diese

1) Mein Wort W XI 4 — Kr X 14.
1) Tb II 43.
2) Br I 190.
3) Tb II 43.

Menschen sind und keine anderen.[1] In beiden Stücken legt Hebbel Gewicht darauf, die Schuld ohne Beimischung des positiv Bösen abzuleiten und nur durch den Zusammenstoss einander innerlich entgegengesetzter Naturen das tragische Geschick zu entbinden. In der „Judith" leitet er den Konflikt aus dem Kontrast zwischen dem Wollen und Nichtkönnen her, da ihr Tun doch kein Handeln sei,[2] denn er erklärt ja als die Idee des Weibes: durch Dulden tun.[3]

Ein duldendes Tun gewahren wir so bei allen seinen hervortretenden Frauengestalten; so stellt Genovefa die himmlische Schönheit dar, die durch sich selbst, durch ihren eigenen Glanz, ihren göttlichen Adel in Marter und Tod stürzt,[4] und Agnes Bernauer verkörpert die Idee die Schönheit von der tragischen, den Untergang durch sich selbst bedingenden Seite.[5] Dieses führt er weiter aus in einem Brief an Engländer: mir war die Augsburger Baderstochter immer deshalb so merkwürdig, weil ihr Schicksal zeigt, dass auch die blosse Schönheit, die doch ihrer Natur nach nicht zum Handeln, geschweige zu einem die Nemesis aufrufenden Handeln gelangen kann, also die ganze passive blosse Erscheinung auf der höchsten Spitze ohne irgend ein Hinzutreten des Willens einen tragischen Konflikt zu entzünden vermag.[6]

---

1) N I 260.
2) Tb I 186.
3) Tb I 153.
4) Tb I 143.
5) Tb II 355.
6) Br II 186.

Auch Mariamne geht an einer gleichen passiven Schuld zu Grunde. Während so bei den Frauen-Charakteren der Konflikt aus einem — wenn der Ausdruck erlaubt ist — aktiven Dulden hervorgeht, so sind im tiefsten Grunde auch die männlichen Personen Duldende, insofern ihr Handeln durch ihre Umgebung ihre Zeit und vor allem ihre eingeborene Psyche determiniert wird. In diesem Sinne sind Holofernes wie Herodes ja sogar Golo und Kandaules unschuldig, weil ihr Handeln in ihnen selbst begründet ist. Hebbels freisprechendes Urteil über Leonhard haben wir eben vernommen. Andererseits spricht Hebbel anscheinend Unschuldige aus diesem Gesichtspunkt schuldig. So bezeichnet er das dem bürgerlichen Sittengesetz durchaus entsprechende Urteil des Sekretärs in „Maria Magdalena“: „darüber kann kein Mann weg“, als dessen tragische Schuld;[1] in der „Genovefa“ erklärt er den Pfalzgrafen als den Schuldigsten von allen, denn, fügt er hinzu, es ist ungleich sündlicher, das Göttliche in unserer Nähe nicht zu ahnen . . . als es in weltmörderischer Raserei zu zerstören, weil wir es nicht besitzen können.[2] Darum geht auch der Pfalzgraf als der allein Bestrafte aus der Katastrophe hervor. Hebbel geht sogar soweit, die tragische Schuld zuweilen geradezu aus einer Pflichterfüllung herzuleiten. Es sei darauf hingewiesen, dass Clara's Schuld nicht einem Sinnenrausch, sondern ihrem Pflichtgefühl entsprang und sie trotzdem daran zu Grunde ging. Ähnlich erklärt Hebbel die Schuld

1) Frankl S. 42.
2) Tb I 144.

der Antigone des Sophokles: sie will eine heilige Pflicht erfüllen, bewusst die Verwandten- und Liebespflicht gegen den unbegraben daliegenden Bruder, unbewusst die Pflicht der Ehrfurcht gegen die Götter; dennoch geht sie unter, obgleich sie nichts als ein bürgerliches, in sich selbst unhaltbares und nur der Form nach die Idee des Staates repräsentierendes Gesetz übertritt.[1] Zu der Antigone setzt Hebbel gern seine Agnes in Parallele, die an einem ähnlichen Konflikt zwischen persönlichem Recht und Staatsidee zu Grunde geht. Ja nicht einmal die Erfüllung einer göttlichen Mission schützt den Menschen vor dem Untergang. Auch hier beruft sich Hebbel auf Sophokles. Während der vernichtete Ödipus vor dem Fatum anbetend und dankend im Staube liegt, flucht er nichtsdestoweniger der Hand, die die dunkle Sentenz in ihm vollstreckte,[2] denn er weiss, dass, wenn sich der Sohn zum Henker aufdringt, ein neuer, wenn auch vielleicht ebenfalls nicht so wohl aus dem Individuum als aus der unbegreiflichen Weltordnung hervorgehender Prozess anhängig geworden ist. Hier wirkt der Fluch, der auf dem ganzen Geschlecht ruht und an dem auch seine Judith zu Grunde geht. Der Mensch, wenn er sich auch in der heiligsten Begeisterung der Gottheit zum Opfer weiht, ist nie ein ganz reines Opfer, die Sündengeburt bedingt den Sündentod, und wenn Judith auch in Wahrheit für die Schuld bitter fällt, so fällt sie in ihrem Bewustsein doch nur für ihre eigene Schuld.[3]

1) Mein Wort W XI 30 f. — Kr X 35.
2) Tb I 89.
3) Tb I 208.

3. Wo es sich um einen solchen Schuldbegriff handelt, wie ihn Hebbel formuliert hat, da kann natürlich von einer persönlichen Versöhnung nicht die Rede sein. Hebbel polemisiert gegen Öhlenschläger: er will Versöhnung im Drama — wer will sie nicht? ich kann sie nur darin nicht finden, dass der Held oder der Dichter für ihn seine gefalteten Hände über die Wunden legt und sie dadurch verdeckt.[1] Übrigens liegt ja alle Tragik auch nur in der Vernichtung und macht nichts anschaulich, als die Leere des Daseins. Vielleicht bin ich bitterer, wie mancher meiner Vorgänger, die die Wunde, die sie nicht heilen können, der Schwachen wegen gern mit einem Heftpflaster bedecken, während ich offen und ehrlich auf den Riss hindeute.[2] So bezeichnet er als Versöhnung: Heilung der Wunde durch den Nachweis, dass sie für die erhöhte Gesundheit notwendig war.[3] Das Unterscheidende seiner Dramen sah Hebbel darin, dass er die Lösung, die andere Dramatiker nur nicht zu stande bringen, garnicht versucht, sondern, die Individuen als nichtig überspringend, die Fragen immer unmittelbar an die Gottheit anknüpft.[4] Die Helden sterben, weil sie sich überheben. Das mag dem, der das Überheben nicht leiden kann, weil es ihm vielleicht selbst Gefahr bringt oder weil er es nicht nachzumachen versteht, befriedigen. Ich frage: wozu die Überhebung? wozu dieser Fluch der Kraft?[5] Er findet für diesen

1) Tb I 301.
2) N I 141.
3) Tb II 22.
4) Tb I 228.
5) Tb I 286.

Konflikt nur eine persönliche Lösung, nämlich: wenn der Mensch sein individuelles Verhältnis zum Universum in seiner Notwendigkeit begreift, so hat er seine Bildung vollendet.[1] Wir erinnern uns, dass er die Schuld in der Masslosigkeit hierin aber zugleich, da das Vereinzelte nur masslos ist, weil es als unvollkommen keinen Anspruch auf Dauer hat und deshalb auf seine Zerstörung hinarbeiten muss, die Versöhnung sah, soweit im Kreise der Kunst darnach gefragt werden kann. Diese Schuld ist eine uranfängliche, von dem Begriff des Menschen nicht zu trennende und kaum in sein Bewusstsein fallende, sie ist mit dem Leben selbst gesetzt.[2] . . . Daraus folgert Hebbel: wenn ich die Grundbedingungen aller individuellen Existenz in ihrer Unabänderlichkeit eingesehen und erkannt habe, dass nur aus den mir auferlegten Beschränkungen die Freiheit des grossen Organismus, dem ich eingegliedert bin, hervorgehen kann, so ist mir die Möglichkeit ihnen, auch nur trotzen zu wollen, aufgehoben.[3]

Hebbel meint also, dass nur von diesem persönlichen Aufgehen des Einzelnen in der Idee die persönliche Versöhnung mit ihr ausgehen könne. So nennt er das Leben den grossen Strom, die Individualitäten Tropfen, die tragischen aber Eisstücke, die wieder zerschmolzen werden müssen und sich, damit dies möglich sei, aneinander abreiben und zerstossen.[4]

---

1) N I 255.
2) Mein Wort W XI 29 — Kr X 34 f.
3) N I 255.
4) Tb I 316.

Im Drama aber strebt er stets die Versöhnung der Idee an, nicht die des Individuums, weil im Kreise der individuellen Ausgleichuug keine Tragik möglich ist.[1]

So geschieht die Versöhnung im Tragischen immer im Interesse der Gesamtheit, nicht in dem des einzelnen Helden und es ist garnicht nötig, obgleich besser, dass er sich selbst ihrer bewusst wird.[2]

Immer muss der Einzelne bei der Wiederherstellung der Idee zu Grunde gehen. So ist die tragische Kunst, die, indem sie das individuelle Leben der Idee gegenüber vernichtet, sich zugleich darüber erhebt, der leuchtendste Blitz des menschlichen Bewusstseins, der aber freilich nichts erhellen kann, was er nicht zugleich verzehrt.[3]

Die Wiederherstellung der Idee im Drama soll aber nicht so vor sich gehen, dass die eine Partei den Sieg über die andere davon trägt. Diese Anschauung von der Versöhnung verwirft Hebbel ironisch: unter Versöhnung verstehen die meisten, dass die kämpfenden Potenzen sich erst miteinander schlagen, dann aber miteinander tanzen sollen.[4]

Er führt dies an anderer Stelle eingehend aus: je grösser die Poeten sind, umso weniger werden sie sich, ihrer subjektiven Vorliebe folgend, mit Entschiedenheit auf die linke oder die rechte Seite stellen, nur die halben, die von dem Kampf, den jeder tiefere Mensch in sich durchkämpfen muss, ohne jemals zu einem

---

1) Tb I 300.
2) Tb I 316.
3) Tb I 322.
4) Tb II 61.

schachbrettmässigen Sieg zu gelangen, nichts wissen, schlachten ihrem sogenannten Ideal den Gegensatz, der bei ihnen natürlich nie lebendig wird, sondern Schemen und Schatten bleibt, kaltblütig ab und geben ihm, wenn sie ihn niedergestreckt haben, noch einen Fusstritt obendrein; der wahre und ganze Dichter macht gar bald die Erfahrung, dass Ideal und Gegensatz, Licht und Schatten sich nicht gegenseitig aufheben, sondern sich gegenseitig bedingen und dass sie nur in den ersten Stadien so breit auseinander fallen, sich später aber auf höchst beunruhigende Weise in einander verlieren.[1]

Nach diesen verschiedenen Erwägungen kommt Hebbel zu dem Resultat: Das höchste was das Drama erreicht, ist die Satisfaktion, die es der Idee durch den Untergang des ihr durch sein Handeln oder durch sein Dasein selbst widerstrebenden Individuums verschafft; eine Satisfaktion, die bald unvollständig ist, indem das Individuum trotzig und in sich verbissen untergeht und dadurch im Voraus verkündigt, dass es an einem anderen Punkt im Weltall abermals kämpfend hervortreten wird — bald vollständig, indem das Individuum im Untergang selbst eine geläuterte Anschauung seines Verhältnisses zum Ganzen gewinnt und in Frieden abtritt.[2] Die letztere Lösung hat Hebbel in seinem vorhin zitierten Briefe an Amalie Schoppe näher erläutert. So fällt die eigentliche Versöhnung (nämlich

---

1) Tb II 50 f.
2) Mein Wort W XI 31 — Kr X 36.

die Selbstkorrektur der Welt durch Wiederherstellung der Idee) immer über den Kreis des speziellen Dramas hinaus.[1]

So ist es besonders in dem Agnes Bernauer-Konflikt der Fall; in Bezug auf dies Drama äussert Hebbel: Ich glaube, dass es Momente gibt, wo das positive Recht zurücktreten muss, weil das Fundament erschüttert ist, auf dem es selbst beruht .... dann aber ist ebensowenig wie beim Krieg von einem Mord, sondern von einem Opfer die Rede und die Ausgleichung der individuellen Verletzung muss, wie bei jenem, in das religiöse Moment, in die höhere Lebenssphäre, der wir alle mit schüchterner Hoffnung oder mit zuversichtlichem Vertrauen entgegensehen, gesetzt werden.[2]

III. 1. Wir kommen nun zum dritten Anschauungs-Element der dramatischen Idee, zur Sprache. Unstreitig ist die Sprache das allerwichtigste Element wie der Poesie überhaupt so speziell auch des Dramas..... In der Sprache offenbart sich das Abstrakte dem ästhetischen Sinne sogleich, denn nur durch sie und in ihr wird die lange adjektivlose Arbeit des poetischen Geistes .... zur entschiedenen Dichtertat.[3]

In der Fabel und den Konturen der Charaktere bleibt das Abstrakte oft sehr versteckt.[4] Die Dichtung erwächst aus der Anschauung, sie hat es mit dem Leben zu tun und ist dessen Spitze.

---

1) Tb II 99.
2) Br II 210.
3) Styl W XI 66 — Kr X 65.
4) Tb II 195.

2. Das sprachliche Produkt, das entsteht, wenn ein positiver, individueller Geist . . . den allgemeinen durchdringt und befruchtet, wird Stil genannt; er ist Ausdruck zugleich der Bildung wie der Artung eines Individuums. Nur durch die Sprache wird das Drama, was es werden soll oder kann: Darstellung oder Relation, die Sache selbst oder ein Bericht über die Sache. Die Darstellung gibt den Werdeprozess in seiner ganzen Tiefe und begleitet Alles, was sie in ihren Kreis aufnimmt von der Wurzel bis zum Gipfelpunkt: die Menschen, ihre Neigungen und Leidenschaften, zum Teil sogar das Medium, dessen sie selbst sich bedient: die Sprache. Die Relation dagegen ist an das Fertige gebunden, sie legt das Leben wohl den entscheidenden Momenten nach auseinander und zieht ein Resultat aber sie dringt nicht in die Übergänge. Das Charakteristische des dramatischen Relationsstils: er wird immer kurz und phrasenhaft sein, kurz weil er meistens nur eine oder einige Linien zu ziehen hat, phrasenhaft, weil er hiermit zu früh fertig zu werden fürchtet und dann allerlei überflüssige Schnörkel hinzufügt.[1] Im Tagebuch bezeichnet er Darstellung: die unmittelbare Abspiegelung des Lebensprozesses, Relation dagegen: verständiges Aufzählen der verschiedenen Momente des Charakters und seines endlichen Resultats, und fügt hinzu, Lessing bringe nur Relationen: er sucht nicht zwischen tausend Zügen das Gleichgewicht herzustellen, sondern bringt zwei oder drei Züge an, die er seiner Belesenheit und Menschenkenntnis verdankt.[2] Darum sind alle Lessing'-

1) Styl W XI 70—72 — Kr X 69—71.
2) Tb II 195 f.

schen Menschen konstruierte und seine Haupttugenden: die geglättete Sprache, die leichte Diktion und die kaustische Schärfe der Gedanken gehen eben aus diesem Hauptmangel, der die feine Ausarbeitung der einzelnen Teile sehr begünstigen musste, hervor.[1] Alles Beschreiben und Auseinanderwickeln bedeutet für Hebbel den Tod der Poesie und er sieht den Unterschied des Dichters von einem mittelmässigen Poeten darin, dass jener das Wort zu einem Produkt des Charakters und der Situation gestaltet, welches mehr noch den Menschen, der es gebraucht entschleiert, als die Sache, die er bezeichnen will.[2] Das Aneinanderreihen einzelner Züge zur Darstellung eines Menschen widerspricht der Erfahrung, dass Systeme nicht erträumt, Kunstwerke aber ebensowenig errechnet werden.[3] Man denke an Otto Ludwigs mühsame Rechenzettel, die seiner Produktivität auf so empfindliche Weise Eintrag taten.

Bei der Darstellung handelt es sich um Vergegenwärtigung der Zustände in ihrer organischen Gesamtheit, . . . und Rauhigkeit des Versbaues, Verwickelung und Verworrenheit des Perioden-Gefüges, Widerspruch der Bilder erheben sich zu wirksamen und unumgänglichen Darstellungsmitteln, wenn sie auch dem oberflächlichen Blick, der nicht erkennt, dass auch das Ringen um Ausdruck Ausdruck ist, als Ungeschicklichkeiten und Schwerfälligkeiten erscheinen mögen.[4] Hieraus folgt,

1) Tb I 252.
2) Tb I 119.
3) Tb II 562.
4) Styl W XI 72 f. — Kr X 71.

dass Leichtigkeit oder Schwerfälligkeit des Dialogs kein charakteristisches Kennzeichen eines Dramas ist. Wo nie ein Gedanke den anderen auf die Fersen tritt, nie eine Farbe in die andere hinein spielt, war der Häckerling kleiner Sätze am Platz. Der wahre Dichter, dem mit jedem Schritt, den er tut, eine Welt von Anschauungen und Beziehungen, die zugleich rückwärts und vorwärts deuten, aufgeht, soll uns diesen schwellenden Reichtum, diese unendliche Lebensfülle mit geniessen lassen: der dramatische Stil soll den jedesmaligen ganzen Zustand, das Sich-Ineinander-Verlaufen seiner einzelnen Momente und die Verwirrung selbst, die dies mit sich bringt, veranschaulichen.[1]

3. Einen heftigen Ausfall macht Hebbel gegen die sogenannte schöne Sprache: der Teufel hole das, was man heutzutage schöne Sprache nennt: es ist dasselbe in der Dramatik, was die sogenannten schönen Redensarten im Leben sind.[2] In demselben Sinne bezeichnet er eine blühende Diktion als Schimmel, der sich immer einstellt, wo Verwesung und Fäulnis ist.[3] Im Hinblick auf Schillers pathetische Sentenzen äussert er, dass im Dramatischen selbst die schönsten und wichtigsten Reden, wie man sie bei Schiller auf jeder Seite findet, niemals für Charaktere entschädigen können.[4]

Das Sublime ist in der Kunst dasselbe, was die Konsequenzmacherei in der Wissenschaft ist: es paralysiert und vernichtet, indem es zu potenzieren und zu

---

1) Tb II 195 f.
2) Tb I 39.
3) Tb I 229.
4) Tb I 250.

steigern glaubt.[1] Dagegen erscheint ihm Naivität in in der Kunst unstreitig als das höchste.[2]

Ebenso lehnte Hebbel alle Nebenwirkungen der Sprache durch musikalischen Wohlklang im Drama ab, da sie sich mit der ernsten Aufgabe dieser Kunstgattung nicht vereinigen lassen. Wir wollen hier aber einschalten, dass Hebbel in seinem Epos wie in seiner Lyrik, vor allem in den Sonetten und in den in Paris und Rom entstandenen Idyllen „Liebeszauber" und „Opfer des Frühlings" ausserordentlichen Wert auf schöne Sprache, glatten Rhythmus und reinen Reim gelegt hat, wie er in vielen Briefen betont. Auch in den späteren Dramen wird seine Sprache edler, sein Vers fliessender, wie er sich überhaupt in dieser Zeit auch in seinen Anschauungen den Klassikern mehr näherte. Die Klangwirkungen in Grillparzers Sprache, die an manchen Stellen den logischen Satzbau und die syntaktische Wortstellung verändern und die innerliche Wirkung beeinträchtigen, mag ihm störend aufgefallen sein, obgleich er dies nicht ausdrücklich bezeugt; dagegen sagt er über Karl Beck: er verstehe es musikalische Verse zu formen, welche den häufig nicht bedeutenden Inhalt übertönen.[3] So glaubte er auch nicht mit Richard Wagner, dass ein Musikdrama der Zukunft imstande sein werde, die spezifischen Aufgaben der Tragödie, die metaphysischen, historischen und sozialen, zu lösen. Trotzdem will er der Musik eine Stelle im deutschen Drama einräumen und so sehr er es von seinem Standpunkt aus für missglückt

---

1) Tb II 442.
2) Tb II 89.
3) Frankl 41.

ansehen musste, den Text zu einer Oper „der Steinwurf“ zu schreiben, so wenig ihm die Bearbeitung seiner „Genovefa“ als Libretto im Grunde zusagen konnte, so wünschte er doch sehr seinen Moloch durch grosse und gewichtige musikalische Partieen unterstützt zu sehen. Über die Musik in der Sprache äussert er sich im Tagebuch: ich glaube wir Dichter in deutscher Sprache sollen nicht sowohl nach positivem Wohlklang zustreben, als den Missklang nach Kräften zu vermeiden suchen. Sie ist keine klingende (Hebbel lernte in jener Zeit Italienisch!) und wir können sie nicht dazu machen, wenigstens sie nicht ohne ihres ersten Vorzuges, den Gedanken in allen seinen Gliederungen vollständiger wie irgend eine andere der neueren auszudrücken, zu berauben. Aber sie ist auch keine schnarrende und man kann sie sehr leicht davor bewahren, das sie unangenehm in's Ohr fällt. Es ist ein anderes, ob man nur ihre musikalischen Wörter gebrauchen, d. h. $^{9}/_{10}$ ihres unermesslichen Zeichenschatzes ungebraucht lassen will und ein anderes, ob man die geradezu unmusikalischen und barbarischen bei Seite legt, und namentlich im Vers eine gar zu unmelodische Anhäufung klangloser Konsonanten zu umgehen sich bemüht.[1]

Wir wissen, dass Hebbel in seinen späteren Dramen den Vers mit gleicher charakteristischer Meisterschaft behandelt hat, wie die Prosa in den früheren. Über die Wahl der Prosa äussert er: es giebt Gegenstände, die im Ganzen durchaus poetisch sind, im Einzelnen

1) Tb II 138.

aber so nahe an das Gebiet der Prosa streifen, dass sie das Pomphafte, was dem Vers anklebt, nicht ertragen, in alltäglicher Prosa aber freilich auch nicht aufgehen und darum ein Mittleres verlangen, welches aus beiden Elementen zu bilden denn eben die Hauptaufgabe des Dichters ist. Dahin gehört z. E. jeder Stoff einer bürgerlichen Tragödie.[1] Bei der Arbeit an der „Judith" ist er froh, dass Leben, Situation und Charaktere in körniger Prosa, ohne lange bauschige Adjektiva, die den Jambus so oft ausfüllen helfen müssen, frisch und kräftig hervorspringen.[2] Über die Wahl und Behandlung der Gleichnisse und Bilder stellt Hebbel mehrfach Betrachtungen an. Anschauungen beruhen näher oder entfernter auf Überlieferungen der Sinne, der poetische Stil ist daher dem Grundelemente nach ein sinnlicher; er bedient sich nur der lebendigen Wörter, d. h. derjenigen, welche nicht wie die toten, den Dingen zahlenhaft eingeschrieben, sondern ihnen durch Ohr und Auge abgewonnen wurden; er wird die ihm notwendige Bildlichkeit nie durch die Verstandesoperation der Bilderhäufung erreichen wollen, sondern weiss, dass ein Bild aus der Sprache heraus geboren werden muss und nicht mühsam aufgejagt werden darf.[3] Er führt diesen Gedanken im Tagebuch weiter aus; ein rechtes Gleichniss ist nur ein solches, das nicht bloss im verwandtschaftlichen Verhältnis zum Gegenstande steht, sondern auch einen Reichtum von Nebenbeziehungen enthält, die der rasch vorübereilende Gedanke liegen lassen müsste. Gleichnisse, die nichts

1) Tb II 282.
2) Tb I 172.
3) Styl W XI 70 f. — Kr X 69.

tun, als dass sie das schon einmal Gesagte in der Bildersprache wiederholen, ohne ihm etwas Erspriessliches hinzuzusetzen, sind völlig unfruchtbar und darum durchaus verwerflich . . . der Ort, wo ein dramatischer Dichter ein Gleichnis anzubringen wagt, muss ein ganz besonders geeigneter und das Gleichnis selbst ein so reiches sein, dass es uns nicht bloss den doppelt fühlbaren Stillstand vergessen macht, sondern auch uns über das Ungewöhnliche, den Menschen im Bilde Metaphern spinnen zu sehen, die ihm im wirklichen Leben nicht einfallen, heraushebt.[1] Über die Sprache im modernen bürgerlichen Drama äussert er sich im Vorwort zur „Maria Magdalena". Jeder weiss, dass Bürger und Bauern ihre Tropen . . . nicht am Sternenhimmel pflücken und nicht aus dem Meer fischen, sondern dass der Handwerker sie sich in seiner Werkstatt, der Pflüger sie hinter seinem Pflug zusammenliest und mancher macht wohl auch die Erfahrung, dass diese simplen Leute sich, wenn auch nicht aufs Konversieren, so doch recht aufs lebendige Reden, auf das Mischen und Veranschaulichen ihrer Gedanken verstehen.[2] Niemals aber spricht Hebbel dem platten Naturalismus das Wort, vielmehr will er eine Vereinigung des Realismus und Idealismus dadurch herbeiführen, dass jener gesteigert und dieser geschwächt wird. Ein Charakter handle und spreche nie über seine Welt hinaus, aber für das, was in seiner Welt möglich ist, finde er die reinste Form und den edelsten Ausdruck, selbst der Bauer.[3]

1) Tb II 176, 177.
2) Vorw. M M. W XI 63 — Kr X 62.
3) Tb II 411.

c) Form des Dramas.

I. 1) Damit die Idee im Stoff klar hervortritt, muss diese die richtige Form erhalten. Die Grundbedingung für diese ist strenge Einheitlichkeit, absolute Beschränkung auf das Notwendige unter Vermeidung allen Beiwerkes und konsequente Motivierung, die alles, was geschieht, in jedem Stadium der Entwickelung und in jedem der Elemente mit absoluter Notwendigkeit hervorgehen lässt. An Shakespeare rühmt Hebbel anfangs die geizigste Ökonomie trotz höchsten Reichtums und sieht hierin das Zeichen des grössten Genies überhaupt.[1] Denn nach seiner Ansicht unterscheiden sich Talent und Genie im Drama hauptsächlich in dem Punkt, dass das Talent sein Ziel scharf und bestimmt ins Auge fasst und es auf dem nächsten Wege zu erreichen sucht, was ihm, wenn es anders ein rechtes ist, auch gelingt; nie aber erreicht es mehr. Das Genie weiss auch recht gut wohin es soll, aber vor innerem Drang und Überfülle macht es allerlei Kreuz- und Quersprünge, die es scheinbar vom Ziel entfernen, aber nur damit es um so reicher ankomme und zu dem Kranz, der ihm dort aufgesetzt werden

1) Tb I 224.

soll, die Blumen gleich mitbringe.[1] Später schränkt er sein Lob über Shakespeare etwas ein; er meint Shakespeare bediene sich zuweilen des Stils des Reichtums; dieser ist vornehmste aber nicht der edelste.[2] Schliesslich kommt er zu dem Resultat: es ist für mich kein Zweifel, dass sein Zerfliessen in unendliche Einzelheiten sich mit der Form des Dramas nicht verträgt. Vor der Kunst ist es gleich, ob ein Fehler auf königliche Weise oder in Bettlermanier begangen, ob ein entbehrlicher (obgleich an sich gehaltvoller) Charakter gebracht, oder eine ebenso überflüssige als nichtige Sentenz eingeflickt wird. . . . Die Kunst kann sich nicht wie die Natur ins Unermessliche ausdehnen und die Natur sich nicht wie die Kunst, ins Enge zusammen ziehen; hierin unterscheiden sie sich und aus diesem Unterschiede sind die Grundgesetse der Kunst abzuleiten, wie die meisten Probleme der Natur, namentlich die Kunst selbst, auf ihn zurückzuführen. Es folgt daraus für die Kunst zunächst die Notwendigkeit freier Beschränkung.[3] So findet er das tragische Geschick Max Piccolominis im „Wallenstein“ episodisch, da es auf das Schicksal Wallensteins selbst keinen direkten Einfluss hat.[4] An seiner „Maria Magdalena“ rühmt er mit Recht, dass der Gehalt nur im Ganzen, nur in der vollendeten Geschlossenheit der Form gesucht werden kann.[5] So glaubt er auch im „Trauerspiel in Sizilien“ den Punkt erreicht zu haben, wo sich nur

1) Tb I 319.
2) Tb I 227.
3) Tb II 179.
4) Tb I 87.
5) Tb II 43.

noch das Ganze verwerfen lässt, wo man mit diesem aber, wenn man ihm die Existenzberechtigung nicht abzusprechen wagt, jede Einzelheit hinnehmen muss.[1] Er befindet sich hier in Übereinstimmung mit Mozart, der im Figaro keine Note streichen zu können meinte, ohne das ganze Kunstwerk zu vernichten. Dagegen sieht Hebbel ein Zeichen der Mittelmässigkeit in einem dichterischen wie plastischen Kunstwerk, wenn man über das Einzelne nicht hinaus kann, wenn es sich dem Ganzen gewissermassen in den Weg stellt.[2] Die Einzelheiten des Kunstwerkes sollen aber mit Notwendigkeit aus dem Ganzen hervorgehen; darum sagt er: was man im Drama wegwirft, das ist für immer verloren, da es eben nur an dieser und an gar keiner anderen Stelle Wert und Bedeutung hat, wenn es überhaupt etwas taugt.[3] Hiermit verurteilt Hebbel die besonders in neuerer Zeit beliebte Arbeit aus dem Zettelkasten der glänzenden Einfälle und schönen Stellen, die manche Theaterschriftsteller und Romanschreiber dem Gelehrten nachahmen, der sie allerdings für Exzerpte, Glossierungen, Registrierungen und bibliographische Notizen nötig hat. Hebbel giebt das Charakteristikum: willst du wissen, ob irgend ein Gedanke dramatischen Wert hat, so frage dich, ob er an mehr als einem Orte gebraucht werden kann; kann ers, so taugt er nichts.[4]

Natürlich muss er hiernach lyrische Abschweifungen vor allem verwerfen und es ist seltsam, dass er gerade

1) Tb II 214.
2) Tb I 59.
3) Br II 59.
4) Tb II 425.

an den Verfasser vom „Leben und Tod der heiligen Genovefa“ über seine „Judith“ harmlos bemerkte: eine lyrische Poeterei werden Sie nicht finden; ob ich aber nicht auf der entgegengesetzten Seite zu weit gegangen und in der dramatischen Konzentration hie und da zu starr geworden bin, das ist das, was ich von Ihnen zu erfahren wünsche.[1]

Ähnliche Bedenken hat er bei seinem „Trauerspiel in Sicilien“: freilich ist es sehr konzentriert, vielleicht zu sehr, aber mich drängt meine Natur dazu und ich bin fest überzeugt, dass die Zukunft das Vorzug und Tugend an mir nennen wird, was die Gegenwart Fehler und Mangel nennt.[2] So verstehen wir seinen Ausspruch: im Drama ist mir zu Mut, als ob ich mit blossen Füssen über glühendes Eisen ginge; um Gotteswillen nur keinen Aufenthalt, was nicht im Fluge mitgeht, gehört nicht zur Sache.[3]

Das wichtigste Grundprinzip in der Durchführung der dramatischen Idee ist eine einheitliche Motivierung. Hebbel verlangt, dass sich Alles bis zu den untersten Abstufungen herab in-, durch- und miteinander ent-entwickelt, bedingt und spiegelt.[4] Scheinbare Nebenzüge und Nebenhandlungen müssen sich zuletzt immer auf das eine Grundmotiv zurückbeziehen. Es gibt Motive im Drama, Grundmotive, die zu den übrigen so stehen, wie die siderischen und tellurischen Kräfte im Organismus zu den chemischen und physiologischen;

---

1 Br I 145.
2) Tb II 218.
3) Br II 238.
4) Mein Wort W XI 5 — Kr X 15.

sie bedingen und bestimmen Alles, aber nur in der letzten Instanz.[1]

Von diesem Gesichtspunkt aus betrachtet er die Handlung in „Wallensteins Lager“, dessen Wert er sehr hoch einschätzte. All diese Mücken und Ameisen tanzen im Sonnenstrahl, ohne ihn zu kennen und doch gibt er allein ihnen die Kraft und das Vermögen.[2]

Er behandelt auch die Technik der umspringenden Motive. Von grosser Wirkung ist es im Drama, wenn die Motive auf ein ganz bestimmtes, dem Leser und Zuschauer deutliches Ziel hinzuwirken scheinen und dann plötzlich ausser diesem noch ein ganz anderes, ungeahnetes und unvorgesehenes erreichen. Doch wird nur dem Genie ein solcher Doppelschlag oder zurückspringender Blitz gelingen, das Talent wird Äusserlichkeiten zu verknüpfen suchen, wo eben ein tiefstes Innerliches zu entschleiern war.[3]

Ebenso erkennt er eine grosse Wirkung in den zurückspringenden Motiven, denjenigen, welche nur etwas Altes zu bestätigen scheinen und doch etwas ganz Neues bringen, z. B. Hamlet's: schlafen — träumen — — dann plötzlich: was in dem Schlaf für Träume kommen mögen. ....[4]

Solche einheitliche Motivierung führt dazu, dass sich Alles mit absoluter Notwendigkeit aus dem Vorhergehenden entwickelt und eben so alles Folgende bedingt. Mensch und Schicksal müssen sich auf einem

1) Tb II 479.
2) Tb II 473.
3) Tb I 319.
4) Tb I 172.

Weg begegnen, wo man es nicht erwarten konnte und wo man desungeachtet, wenn man näher hinsieht, nicht die verhüllten Arme des Zufalls, sondern das ernste Antlitz der Notwendigkeit erblickt; ist das Gegenteil der Fall, so ist nur noch die Exekution oder die Prämienverteilung möglich und damit hat die Kunst nichts zu tun.[1]

Im Leben geraten freilich die menschlichen Charaktere oft genug in Situationen hinein, die ihnen nicht entsprechen, in der Kunst darf dies aber nicht vorkommen, im Drama wenigstens müssen die Verhältnisse aus der Natur der Menschen mit Notwendigkeit hervorgehen.[2]

So wird dem Zufall im Drama kein Einfluss erlaubt, aber selbst im Lustspiel wird er nur bedingungsweise zugelassen. Man hat den Zufall mit Recht in's Lustspiel verwiesen und selbst hier muss er im gewissen Sinne Verstand annehmen. Ohrfeigen mögen aus Missverständnis gegeben werden, fallen aber Köpfe, so wollen wir wissen, wofür. Nur weil sie kein System hat, ist die Geschichte für uns keine echte Tragödie. Der Zufall mit dem Schwert in der Hand, das Schicksal, welches Blindekuh spielt, macht uns wahnsinnig. Dies schliesst den Zufall jedoch nicht völlig aus, er darf allerdings zuweilen eingreifen, nur aber werde er dann als Stoff behandelt, dem der ordnende Geist des Ganzen Form und Physiognomie erteilt.[3]

---

1) Tb I 149.
2) Tb II 266.
3) Tb I 139.

Dieser Forderung hat Byron in keiner Weise entsprochen. In seinen Dramen tritt das Schicksal auf; es vernichtet und zerstört, aber es schmiedet sein Schwert nachher nicht zur Pflugschaar um; es schneidet, wie es im Drama geschehen soll, die Hälse ab, die zu anmassend hervorragen, aber es ist viel zu vornehm, um uns über das Warum und Wozu zu belehren und uns trotz unsers Schauders unsere Zustimmung abzudringen. Keine Spur von jener grossen Versöhnung, die in der Notwendigkeit liegt, wenn der Poet die äussere nur in eine innere aufzulösen weiss.[1]

Dass Hebbel selbst dies anstrebte, sehen wir an der Entwickelung der Klara. Er meint, die innere Notwendigkeit ihres Entschlusses sei deutlich dargestellt durch Beseitigung der äusseren Notwendigkeit, nämlich durch die von Klara zurückgestossene Möglichkeit, ihr mittelst der Ehe zu entfliehen.[2]

Auch bei Schiller vermisst er zuweilen die innere Notwendigkeit der vorgeführten Handlung, er vergleicht seinen Demetrius mit dem Schiller's, über den er sagt: er setzt hier wie immer alles voraus uud gibt sich nie damit ab, die Wurzeln der Menschen und der Dinge bloss zu legen .... er lässt den Sturm elementarisch in seine Welt hineinbrausen, ich suche ihn aus Atemzügen entstehen zu lassen.[3]

Einen ähnlichen Mangel wie den erwähnten bei Byron und Schiller findet er auch bei Victor Hugo in dem Charakter der Lucrezia Borghia, deren Liebe nicht

1) Tb II 153.
2) Br I 370.
3) An die Prinzessin von Wittgenstein Br II 473.

in ihrem Wesen mit Notwendigkeit begründet sei. An Üchtritz schreibt er in seinem Urteil über dessen „Rosamunde": ich vermisse in den Situationen, die sich sonst in echt tragischer Weise ohne äussere Notbehelfe rein aus sich selbst hervorspinnen, das Atmosphärische und in den Charakteren das damit genau zusammenhängende Autochtonische, das sie als notwendige Produkte eben dieses und keines anderen Bodens erscheinen lässt.[1]

Hierher gehören auch seine Betrachtungen über die Fabel von Herodes und Mariamne, über die er sagt: in ihr liege der Stoff zu einer erschütternden Tragödie ersten Ranges vor, weil sie die menschliche Natur an sich in ihrem Abhängigkeitsverhältnis zu den Schicksalsmächten darstelle; doch habe der Dramatiker die wichtige Aufgabe, das Ende aus dem Anfang mit überzeugender Notwendigkeit hervorgehen zu lassen. Er müsse die trotz ihrer dokumentarisch nachzuweisenden Richtigkeit unwahrscheinlich bleibenden speziellen Ereignisse und Handlungen aus den allgemeinen Zuständen der Welt, des Volks und der Zeit hervorgehen lassen, er müsse das Fieber des Herodes aus der Atmosphäre, in der er atmete und diese aus dem dampfenden vulkanischen Boden, auf dem er stand, entwickeln. Alle Wirkung gehe von den Motiven aus, darum müsse man sehen, wie Herodes zu jedem seiner verhängnisvollen Schritte durch die gebieterische Notwendigkeit fortgestossen werde. „Alles, wie es auch das Maass des Gewöhnlichen überschreite, erscheint natürlich uns menschlich, weil es tief begründet und unausweichbar

1) Br II 215.

ist; wir schaudern vor der dämonischen Kette, die sich bildet, aber wir müssen sie Glied für Glied gelten lassen." [1] Nach Vollendung seiner gleichnamigen Tragödie bemerkt Hebbel: ich habe mich dem mir gesteckten Ziele, einmal eine Tragödie unbedingtester Notwendigkeit zu schreiben, um einen starken Schritt genähert. [2] Aus demselben Grunde versprach er sich von seiner „Maria Magdalena" einen entschiedenen Erfolg, da das Wesen seiner Darstellung in der Veranschaulichung der Notwendigkeit bestehe und kein Mensch so blöde sei, sich gegen die Notwendigkeit aufzulehnen; er nennt sein Stück ein darstellendes, weil es zeige, was aus- und durcheinander folgt — und nicht was sich nach- und nebeneinander ereignet, wie dies z. B. in Laubes Mosaikbild der „Karlsschüler" der Fall sei. [3] Für Hebbel liegt das eigene Geheimnis der künstlerischen Komposition darin, poetische Charaktere zusammen zu führen, sodass sie sich durcheinander entwickeln und ineinander abspiegeln und so gemeinschaftlich ihr bedingendes endliches Schicksal erzeugen.

Blosse Charakteristik kann nie die Hauptsache sein, wenn es nicht etwa ein Charakterbild gibt. [4] Schon in seinen frühesten Aufzeichnungen findet sich dieselbe Anschauung: der Dichter darf sich nie an die abgesonderte vereinzelte Erscheinung halten, wenn er nicht deren Zusammenhang mit dem Allgemeinen

1) Ludovico W XI 253, 248 — Kr X 114, 110.
2) Tb II 289.
3) Tb II 300.
4) Tb I 139.

nachweisen kann.[1] In diesem Sinne spricht Hebbel von der zweiten grösseren Hälfte eines Dramas, die nicht durch die Reden der Charaktere, sondern durch ihre Stellung zueinander expliziert wird.[2] Aus diesen Betrachtungen geht hervor, dass Hebbel in der Veranschaulichung der Notwendigkeit das Grundprinzip des tragischen Konfliktes wie der Lösung sieht; dies soll in der dramatischen Komposition zum Ausdruck gebracht werden; daher ist Form: Ausdruck der Notwendigkeit; oder, wenn er Idee und Anschauung gegenüber stellt, sagt er: Stoff ist Aufgabe, Form ist Lösung;[3] Inhalt beider aber ist die Notwendigkeit. Die Form soll das Verhältnis des Individuellen zum Allgemeinen zeichnen, sie ist die Unterscheidungslinie, die das Einzelgebilde in seinen Grenzen vom ganzen abschneidet.[4] Darum nennt er einen Menschen ohne Form einen Eimer Wasser ohne den Eimer, oder bezeichnet den Begriff der Form mit dem Bilde: ein kümmerlicher Damm zwischen dem Bach und dem Meer; beide arbeiten, um ihn zu zerbrechen.[5] Jean Paul's Formlosigkeit nennt er einen Ozean, der über alle Grenzen hinausschwillt und die Unendlichkeit repräsentiert, während geringere Geister wie ein Bach sind, der nur durch seine Ufer schön wird.[6] Wenn eine Form eine bestimmte Idee klar zum Ausdruck bringen soll, so muss sie bis in alle kleinsten Einzel-

1) Tb I 17.
2) Vorr. Julia W II 395 — Kr II 249.
3) Tb I 132.
4) Mein Wort W XI 27 — Kr X 32.
5) Tb II 1.
6) Tb I 34 f.

heiten hinein ihr entsprechen; in sofern ist die Linie des Schönen haarscharf und kann nur um tausend Meilen überschritten werden. Das Geringste ist Alles.[1] Darum sind Hebbel die kleinsten Inkongruenzen von Gestalt und Form peinlich, nicht blos im Allgemeinen, sondern im Speziellen und Speziellsten, z. B. bei Bildern, die entweder über den Gedanken hinausgehen oder ihn nicht vollständig decken.[2] Hieraus entspringt wiederum seine Forderung der Einheitlichkeit und Geschlossenheit der dramatischen Komposition.

2. Es ist hier der Ort bei der Behandlung der dramatischen Form auf Hebbel's Anschauungen über den Realismus näher einzugehen. Zum Teil kennen wir diese schon aus den Betrachtungen über die Fabel, die Charakterzeichnung und Sprache. Sie mögen hier im Zusammenhang dargestellt und ergänzt werden. Am Eingehendsten spricht Hebbel hierüber in einem Brief an Üchtritz im Hinblick auf den „Gyges" und die „Nibelungen". Ich setze den Realismus hier und überall ausschliesslich in das psychologische Moment, nicht in das kosmische. Die Welt kenne ich nicht, denn obgleich ich selbst ein Stück von ihr vorstelle, so ist das doch ein so verschwindend kleiner Teil, dass daraus kein Schluss auf ihr wahres Wesen abgeleitet werden kann. Den Menschen aber kenne ich, denn ich bin selbst einer und wenn ich auch nicht weiss, wie er aus der Welt entspringt, so weiss ich doch sehr wohl, wie er einmal aus ihr entsprungen auf sie zurückwirkt. Die Gesetze der menschlichen Seele respektiere ich

1) Tb I 7.
2) Tb II 270.

daher ängstlich, in Bezug auf alles Ubrige, aber glaube ich, dass die Phantasie aus der Tiefe schöpft, aus der die Welt selbst d. h. die bunte Kette von Erscheinungen, die jetzt existiert, die aber vielleicht einmal von einer anderen abgelöst wird, hervorgestiegen ist . . . nie gestatte ich mir aus der dunklen Region unbestimmter und unbestimmbarer Kräfte ein Motiv zu entlehnen, ich beschränke mich darauf, die wunderbaren Lichter und Farben aufzufangen, welche unsere wirklich richtig bestehende Welt in einen neuen Glanz tauchen, ohne sie zu verändern. Der Gyges ist ohne Ring möglich, die Nibelungen sind es ohne Hornhaut und Nebelkappe.[1] Über das Mythische in den Nibelungen spricht er im Tagebuch: mir scheint, dass auf dem vom Gegenstand unzertrennlichen mythischen Fundament eine rein menschliche, in allen ihren Motiven natürliche Tragödie errichtet werden kann. Er führt dann weiter aus, dass das mytische Fundament doch auch im Menschen selbst, d. h. in der Gattung vorhanden sei, denn man könne seine physischen und geistigen Grundeigenschaften nur aus den mit ihm selbst gesetzten, nicht auf einen letzten Urgrund der Dinge zurückzuführenden organischen Stamm ableiten; so stehen z. B. die meisten Leidenschaften im Widerspruch mit Vernunft und Gewissen, d. h. mit denjenigen Vermögen des Menschen, die ihn unmittelbar mit dem Weltganzen zusammenknüpfen; dieser Widerspruch sei aber niemals aufzuheben. Warum also in der Kunst einen Akt negieren, auf dem doch sogar die Betrach-

1) Br II 189.

tung der Natur beruht?[1] Dementsprechend gehört Wunderbares, Mystisches nur soweit in die moderne Dichtung, als es elementarisch bleibt, d. h. die dumpfen ahnungsvollen Gefühle und Phantasien, auf denen es beruht und die vor etwas Versteckten, Heimlichem in der Natur zittern, vor einem ihm innewohnenden Vermögen von sich selbst abzuweichen, dürfen angeregt, aber nicht zu konkreten Gestalten, etwa Gespenster- und Geistererscheinungen, verarbeitet werden, denn dem Glauben an diese ist das Selbstbewusstsein entwachsen, während jene Gefühle selbst ewiger Art sind.[2]

Die Zauberdichtung (auch Märchen) hält sich immer in den oben von Hebbel gezogenen Grenzen. Sie springt mit der Welt um, wie die Kinder mit dem Lehm, aus dem sie allerlei Figuren kneten, aber sie rührt nicht an den Menschen. Sie jagt ihn freilich durch alle möglichen Tierleiber hindurch, denn sein Körper gehört noch mit zur Welt, ja sie sperrt ihn in Bäume und Felsblöcke ein, aber der Prinz bleibt Prinz, das Mädchen Mädchen u. s. w. In der Regel begnügt sie sich sogar damit, Raum und Zeit aufzuheben (die der Philosoph ohnehin für blosse Anschauungsformen erklärt), also den gleissenden Schein-Realismus, der garnicht existiert, zu beseitigen.[3] Keineswegs ist Hebbel bereit dem platten Naturalismus soweit entgegen zu kommen, dass er die Einheiten von Raum und Zeit als Forderung anerkannte. Ob Raum

1) Tb II 481.
2) Tb II 249 f.
3) Tb II 539.

und Zeit überhaupt existieren, bleibe dahin gestellt, fürs Drama existieren sie gewiss nicht.[1]

Mit Genugtuung bemerkt er, dass selbst die Alten nicht immer die Einheit des Ortes beibehielten, indem er auf die Veränderung der Szene im „rasenden Ajax" des Sophokles hinweist.[2]

Im Hinblick auf einen Vortrag, worin die Unmöglichkeiten in den Gedichten Homers nachgewiesen werden, erklärt Hebbel: der erste Akt der Kunst ist die vollständige Negation der realen Welt in dem Sinne nämlich, dass sie sich von der jetzt zufällig vorhandenen Erscheinungsreihe, worin das Universum hervortritt, trennt und auf den Urgrund, aus dem sich eine ganz andere Kette hervorspinnen kann, wie sie sich historisch nachweisbar schon schon hervorgesponnen hat, zurückgeht.[3] Niemals aber darf das mit solcher Willkür geschehen, wie sie Grabbes Schaffen kennzeichnet. Dieser hat sich vor der Trivialität, der er nie entging, wenn er sich auf das Menschliche einliess, in die Hyper-Genialität, die die Welt überbieten und die Idee durch die Erscheinung vernichten will, hineingeflüchtet.[4] Grabbe verfährt also genau entgegengesetzt den Prinzipien, die Hebbel vorhin über den Realismus aufgestellt hat. Dies gegen die beliebte Paralelle Grabbe-Hebbel! Ganz entschieden wendet sich Hebbel gegen den äusserlichen Naturalismus. Es gehört zu den Illusionsmitteln der Kunst, das Gebilde der schöpferischen Phantasie in

1) Tb II 457.
2) Tb I 249.
3) Tb II 480.
4) Tb II 189.

einen gewissen Einklang mit der Wirklichkeit zu setzen. Immer bleibt es Mittel, wird nie Zweck, ausser auf der alleruntersten Stufe, wo z. B. Iffland'sche Schauspiele und Photographien entstehen, deren ganzes Verdienst in dem Grade der Ähnlichkeit liegt und man darf es unter Umständen ruhig mit einem ganz anderen, ja mit dem entgegengesetzten vertauschen, wenn man dadurch rascher zum Ziele gelangt.[1] Das gemeine Theaterstück, wie es bei uns die Bühnen überschwemmt, hat es mit den allergewöhnlichsten Zuständen und Menschen zu tun. Es braucht sich nicht erst den Glauben zu erkämpfen, denn es versteht sich von selbst; auf jeder Strasse trifft man den Helden und sein Schicksal obendrein. Das poetische Drama kann garnicht existieren, ohne mit dieser Welt zu brechen und eine andere dafür aufzubauen.[2] Wahrheit in Kunst und Poesie: ruft Hebbel im Hinblick auf Auerbach; gewiss! doch hoffentlich zum weinenden Auge nicht auch die fliessende Nase? dennoch hat noch keiner Tränen vergossen, ohne den Schnupfen zu bekommen: also die Grenzen respektiert, Gevatter Dorfgeschichtenmann![3] Darum verwirft Hebbel den Satz: was der Dichter getreu bilde, sei schön, denn hieraus würde sich eine Schönheit der Hässlichkeit folgern lassen.[4] Der Unterschied zwischen Hebbels Realismus und dem jetzt vielfach herrschenden Naturalismus besteht darin, dass Hebbel an die Stelle des falschen Realismus,

---

1) Tb II 518 f.
2) Tb II 550.
3) Tb II 440.
4) Tb I 6.

der den Teil für das Ganze nimmt, den wahren setzt, der auch das mit umfasst, was nicht auf der Oberfläche liegt.[1] Wir kommen nun zur Untersuchung über das Wesen des Bühnendramas, lassen aber auch hierbei unserer Aufgabe gemäss die rein technischen Fragen ganz ausser Betracht und suchen nur an der Hand Hebbels die Frage zu lösen, wie weit das eigentliche Wesen des Dramas beeinflusst sein muss durch die Rücksicht auf eine ideale Bühne. Dabei werden wir allerdings auch die Dezenz-Fragen zu berühren haben, weil sie zum innersten Wesen des Dramas gehören und weil sie für Hebbel bei seiner Vorliebe zur Behandlung sexueller Probleme immer von besonderer Wichtigkeit waren.

Zunächst stellt Hebbel den Grundsatz auf: eine Dichtung, die sich für eine dramatische gibt, muss darstellbar sein, jedoch nur deshalb, weil, was der Künstler nicht darzustellen vermag, von dem Dichter selbst nicht dargestellt wurde, sondern Embryo und Gedankenschemen blieb. Dieser innere Grund ist zugleich der einzige, die mimische Darstellbarkeit ist das allein untrügliche Kriterium der poetischen Darstellung, darum darf der Dichter sie nie aus den Augen verlieren.[2] Der echte dramatische Darstellungsprozess wird ganz von selbst und ohne nach der Bühne zu blinzeln alles Geistige verleiblichen, er wird die dualistischen Ideenfaktoren . . . . zu Charakteren verdichten, er wird das innere Ereignis nach allen seinen

1) Tb II 562.
2) Vorw. M M. W XI 53 — Kr X 54.

Entwickelungsstadien in einer äusseren Geschichte, einer Anekdote, auseinander fallen und diese Anekdote dem Steigerungsgesetz der Form gemäss zur Spitze auslaufen lassen, also spannend und Interesse erweckend gestalten.[1] Hebbel unterscheidet streng zwischen den berechtigten Forderungen der Bühne überhaupt und den unberechtigten, oft kindisch abgeschmackten der sogenannten realen Bühne, er erkennt jene ebenso unbedingt an, als er diese abweist und ist überzeugt, dass diese Theorie aus der Natur der Kunst geschöpft ist.[2] Dasselbe sagt er noch bestimmter in einem Brief an Campe vom 19. Oktober 1863: ich habe das Theater stets im Auge gehabt und keine Szene geschrieben, die nicht gespielt werden könnte, aber freilich nicht den Polizei-Kodex oder gar die Grillen oder das Hofgewissen eines Intendanten.[3] Interessant ist hier das kleine Märchen, das er dem „Diamant" vorausschickt und mit dem er diejenigen zum Schweigen bringen will, die ihn immer wieder ermahnen seine Stücke bühnengerecht zuzuschneiden. Ein Ritter will die in einem Pallast verzaubert ruhende Prinzessin befreien; am ersten Tor verlangt man seine Waffen, am zweiten seine Rüstung, am dritten will man ihm gar die Hände binden; da kehrt er unmutig zurück, weil es ihm so unmöglich gemacht sei, die Prinzessin zu befreien. Ob er umkehrte, fügt Hebbel hinzu, um für immer abzuziehen oder, um die Rüstung wieder anzulegen, die Waffen wieder aufzunehmen und

1) Vorw. M M. W XI 55 — Kr X 55 f.
2) Vergl. seine Antobigraphie an Brockhaus N I 421 f.
3) N II 340.

geharnischt und gewappnet zurückzukehren, weiss ich nicht.[1] Nun, wir wissen aber, welchen Weg Hebbel einschlug, er sagt selbst: niemand dichtete lieber für den nächsten Zweck, die Aufführung, wie ich, ja niemand mit grösserer Zuversicht darauf, dass für alle meine Stücke die Zeit der Aufführung kommen wird, wie sie für einige bereits gekommen ist, aber ich fühle mich nicht berechtigt, diese Zeit durch Opfer zu beschleunigen, welche zum Gewinn in keinem Verhältnis ständen.[2]

Aus derselben Gesinnung geht sein stolzes Wort hervor: hätte ich die Wahl, jetzt ein Theaterstück hervorzubringen, welches über alle Bühnen der Welt gehen und die Anerkennung aller kritischen Schöppenstühle finden, aber nach einem Jahrhundert verurteilt werden sollte, oder ein würdiges Drama zu erzeugen, das aber mit Füssen getreten und bei meinen Lebzeiten nie zu einiger Geltung gelangen, später aber gekrönt werden sollte, ich wäre nicht eine Sekunde in der Wahl zweifelhaft.[3] Dieser Vorsatz, dessen Aufrichtigkeit wir in Hebbels ganzem Lebenswerk bestätigt finden, berechtigt ihn zu dem ebenso selbstbewussten Ausspruch gegen Palleske: Sie werden nie aufhören, die innere Wahrheit und den sittlichen Ernst meines Strebens anzuerkennen.[4] Dass Hebbel aber nicht stolz über das Publikum hinweg sah, sondern dessen berechtigten Forderungen nachzukommen suchte, sehen wir aus vielen Tagebuchnotizen und Briefstellen.

1) Vorw. Diamant W I 461 — Kr II 235.
2) Vorr. Julia W II 393 — Kr II 248.
3) Tb II 432.
4) N I 217.

Besonders in der ersten Zeit seines Schaffens registriert er sorgfältig jedesmal den Eindruck, den seine Vorlesung eines eben vollendeten Dramas auf seine Zuhörer machte; so berichtet er von einer missglückten Vorlesung der „Genovefa“ am 2. Februar 1842 und fügt hinzu: als Dichter entmutigen mich solche Erfahrungen nicht, aber als Bühnendichter allerdings; wenn dies die Menschen sind, auf die man wirken soll und drei Vierteile des Publikums sind ihnen gleich, — so ist keine Möglichkeit eines Erfolges.[1] Nach einer Nibelungen-Vorlesung bemerkt er: die Wirkung war eine grosse, aber wie es mir vorkam, zugleich eine betäubende.[2] Bei der Arbeit an der „Genovefa“ fürchtet er, es werde wohl kein Drama fürs Theater werden,[3] doch ist er froh, diese Befürchtung nach einer erfolgreichen Darstellung widerlegen zu können.[4] Während der Arbeit am „Diamant“ schreibt er wiederum: es ist durchaus bühnenfähig.[5]

Vielfach reflektiert er auch über das Publikum, über das er oft sehr ungehalten ist, da es erklärlicher Weise selten fähig war, mit annähernd gleichem strengem Ernst an seine Stücke heranzugehen, den der Schöpfer überall aufbrachte.

Wenn ich dichten kann, so kann ich jederzeit auch beten .... wenn das Publikum aber im Theater zusammenläuft, um ein Trauerspiel anzusehen, so könnte es jederzeit statt dessen

1) Tb I 262.
2) Tb II 495.
3) Tb I 224.
4) Tb II 380.
5) Tb II 227.

auch einen Salat geniessen. Wie soll da der Seelen entzückender Zusammenklang zustande kommen?[1] Dann unterscheidet er das grosse Volk von dem spezifischen Theaterpublikum und meint: wo es ein Volk giebt, da giebt es auch eine Bühne und wenn das Volk in Deutschland ein Theater hätte, anstatt der „gebildeten Leute", so würde der dramatische Dichter auf Dank rechnen können; denn das Volk hat immer Phantasie, die „Gebildeten" haben bloss Langeweile.[2] Schliesslich kann er mit Genugtuung sagen, als er in seinem letzten Lebensjahre auf seine langen und reichen Erfahrungen zurückblickt: das Publikum hatte ich immer für mich — und ich halte auch nicht das Geringste von Dramen, die den Letzten auf der Galerie nicht ebensogut fesseln, wie den ersten im Parterre, wenn auch durch verschiedene Elemente.[3]

Grossen Einfluss auf die bühnengerechte Gestaltung seiner Stücke hatten die praktischen Ratschläge theaterkundiger Freunde; dies tritt schon aus dem Briefwechsel mit Dingelstedt und Holtey hervor. Letzterer veranlasste bekanntlich den Epilog zur „Genovefa"; ermahnt ihn häufiger zu Konzessionen, meint aber nach der „Agnes Bernauer": Hebbel werde nie im Stande sein, sich zu den Schauspielern und dem Publikum herab zu lassen.[4] Im Gegenteil glaubt Jordan gerade in der „Agnes Bernauer" eine grössere Zugänglichkeit an das Publikum zu sehen und die Befähigung,

1) Tb II 458.
2) Tb I 321.
3) An Strodtmann N. II 291.
4) Deutsche Revue IV 319.

unmittelbar zu wirken. Wir erinnern hier auch daran, wie er seine Theaterbearbeitung der „Judith" in seiner Schrift gegen Heiberg verteidigt.[1] Niemals aber fiel es ihm ein, in Stoff oder Form seiner Dramen auf den Zeitgeschmack des Publikums Rücksicht zu nehmen. Wir wissen aus dem Prolog zum „Diamant", wie streng er solche Rücksichten verurteilte. Er war der Ansicht, dass der Wert und die Bedeutung eines Dramas von dem durch hundert und tausend Zufälligkeiten bedingten Umstand, ob es zur Aufführung kommt oder nicht, also von seinem äusseren Schicksale, nicht abhänge. Denn wo bleiben, fragt er, die hundert und tausend „bühnengerechten" Stücke, die mit „verdientem Beifall" unter „zahlreichen Wiederholungen" über die Bretter gehen? . . . . nicht das faktische Dargestelltwerden, das früher oder später aufhört, ohne darum der Wirkung des Dichters eine Grenze zu setzen, sondern die von mir aus der Form als notwendig abgeleitete und ihrem wahren Wesen nach bestimmte Darstellbarkeit entscheidet über Wert und Bedeutung eines Dramas.[2] Darum ist Hebbel auch nicht gewillt, auf die Prüderieen des Publikums Rücksicht zu nehmen, weil er einsieht, dass es unmöglich ist, die sittlichen Prozesse rein und klar zum Ausdruck zu bringen, solange man gezwungen ist, einzelne seelische Funktionen gänzlich auszuscheiden. Es ergiebt sich bei einigem Nachdenken von selbst, dass der Dichter nicht . . . zugleich ein Bild der Welt geben und doch von den Elementen, woraus die Welt besteht, die

1) Mein Wort W XI 11 f. – Kr X 20.
2) Vorw. M M. W XI 54 – Kr X 55.

widerspenstigen ausscheiden kann, sondern dass er alle gerechten Ansprüche befriedigt, wenn er jedem dieser Elemente die rechte Stelle anweist und die untergeordneten . . . nur hervortreten lässt, damit die höheren sie verzehren. [1] Darum fordert er die Dichter auf: kümmert euch nicht darum, dass der ästhetische Pöbel in der Krankheit selbst die Gesundheit aufgezeigt haben will, da ihr doch nur den Übergang zur Gesundheit aufzeigen und das Fieber allerdings nicht heilen könnt, ohne euch mit dem Fieber einzulassen. [2] So sind die Dezenzforderungen, die man an den Künstler und vorzüglich an den dramatischen Dichter macht, nicht eigentlich anzufechten, sondern es ist höchstens darzutun, dass sie den Begriff seiner Kunst aufheben und ihm das Recht auf die Existenz absprechen. Mit der Sittlichkeit kann er sich niemals im Widerspruch befinden, mit der Moralität nur selten, mit der Konvenienz sehr oft. Die Sittlichkeit ist das Weltgesetz selbst, wie es sich im Grenzensetzen zwischen dem Ganzen und der Einzelerscheinung äussert; was tut der Künstler, was tut vor allem der dramatische Dichter anders, als dass er diese Harmonie aufzeigt und sie an jedem Punkt, wo er sie gestört sieht, wieder herstellt. Die Moralität ist die angewandte, die auf den nächsten Lebenskreis bezogene Sittlichkeit; mit ihr kann der Dichter bei gebrochenen Erscheinungen, in denen die Natur und selbst die Gesellschaft experimentiert oder vorbereitet, in Zwiespalt geraten, doch wird es nur in extremen Fällen geschehen. Die Konvenienz

1) Vorw. M M. W XI 53 f. — Kr X 54 f.
2) Vorw. M M. W XI 46 — Kr X 48.

ist (wie schon ihr Name beweist) nichts Ursprüngliches, sondern eine Übereinkunft, die sehr viel Sittlichkeit und Moralität — ganz soviel als davon naiv und instinktiv ist — in sich aufnehmen kann und meistens sehr viel Unsittlichkeit und Unmoralität in sich aufnimmt.[1] In diesem Sinne sagt er: es giebt im Ästhetischen gar keine reine oder unreine Stoffe; wird der höchste nicht befleckt durch niedrige Form und umgekehrt?[2]

Ich behaupte aber, dass gar kein Drama denkbar ist, welches nicht in allen seinen Stadien unvernünftig und unsittlich wäre. Ganz natürlich, denn in jedem einzelnen Stadium überwiegt die Leidenschaft und mit ihr die Einseitigkeit oder die Masslosigkeit. Vernunft und Sittlichkeit können nur in der Totalität zum Ausdruck kommen und sind das Resultat der Korrektur, die den handelnden Charakteren durch die Verkettung ihrer Schicksale zu teil wird. Genau besehen nimmt der Dichter die unvernünftigen und unsittlichen Elemente aus der Welt und löst sie seinerseits in Vernunft und Sittlichkeit auf, indem er Ursache und Wirkung enger zusammenrückt, als es in der Wirklichkeit zu geschehen pflegt. Man soll daher nie fragen von welchem Punkt er ausgeht, sondern stets, bei welchem Punkt er anlangt.[3] Von diesem Standpunkt aus stellt er die Forderung: Sittlich muss das Drama immer sein, gesittet kann es nicht immer sein; er

1) Tb II 197.
2) Tb II 188
3) Vorr. Julia W II 395 — Kr II 249 f.

illustriert dies durch ein Beispiel: Goethe's „Stella“ ist ein durchaus unsittliches Produkt; dagegen würde ein Stück, das das freie Weib predigte, nicht darum schon unsittlich sein . . . denn es ist ein ganz Anderes, das Institut aufheben oder das Institut bestehen lassen und allen möglichen Sündengräuel darin unterbringen zu wollen. Zu dem Gedanken der Aufhebung könnte den sittlichen Menschen zuweilen schon der Blick auf die praktische Gestaltung des Instituts verleiten, denn diese zeugt, wenn auch nicht gegen die ihm zu Grunde liegende Idee, so doch sicher gegen das menschliche Vermögen ihr zu entsprechen.[1] Er fasst seine Betrachtungen in dem Satz zusammen: die Darstellbarkeit ist nicht nach der Konvenienz und den in steter Wandlung begriffenen Modevorurteilen zu bemessen und wenn sie ihr Maass von dem realen Theater entlehnen will, so hat sie nach dem Theater aller Zeiten, nicht aber nach dieser oder jener speziellen Bühne, worin ja, wer kann es wissen, wie jetzt die jungen Mädchen, vielleicht noch einmal die Kinder das Präsidium führen.[2]

So ist zu einer gewissen Resignation jeder ernste Dramatiker gezwungen, der nicht im Polizei-Reglement einen Kommentar zum Aristoteles erblicken kann, doch tut man ihm Gewalt an, dies als Gleichgültigkeit gegen die Bühne auszulegen.[3]

3. Zum Schluss wollen wir noch einen flüchtigen Blick werfen auf das Verhältnis, das nach Hebbel's

---

1) Tb II 192.
2) Vorw. M M. W XI 53 — Kr X 54.
3) Vorr. Julia W II 393 — Kr II 248.

Ansicht zwischen der Komödie und Tragödie besteht. Wir können dies mit wenigen Bemerkungen abtun, da Hebbel in Beidem nur zwei verschiedene Formen für die gleiche Idee sieht; er meint mit Sokrates, es sei die Sache eines und desselben Mannes, Komödien und Tragödien dichten zu können und der künstlerische Tragödiendichter sei auch Komödiendichter.[1] Denn immer ist es der Mensch in seinem Konflikt mit den ewigen Mächten, mag man diese nun fassen wie man will, der dem Drama in beiden Gestalten die Aufgabe stellt und der ganze Unterschied liegt in der Art der Lösung. Bisher hat nur Shakespeare die doppelte Aufgabe des Plato-Sokrates erfüllt, der mit gleicher Höhe und mit gleicher Schärfe in die dunkle, wie in die beleuchtete Hemisphäre der Welt hineinschaut und vermöge dessen im rechten Moment mit den Motiven wechselt, nur er hat in Beidem das absolut Vortreffliche hervor gebracht.[2] Hebbel fragt sich, warum wir Neueren keine Komödie im Sinne der Alten haben und antwortet, weil sich unsere Tragödie schon soweit ins Individuelle zurückgezogen hat, dass dies Letztere, welches eigentlicher Stoff der Komödie sein sollte, für sie nicht mehr da ist.[3] Er verlangt eine Komödie, die sich frei und selbständig, wie die Tragödie, dem Universum gegenüberstellt und den Dualismus desselben auf eigene Hand ohne Vermittelung dieser gewöhnlich als vorhergehend gedachten Kunstform in Anspruch zu nehmen, zu bewältigen sucht.[4]

1) Tb I 260.
2) Prutz-Holberg W XII noch nicht erschienen; Kr X 230 f.
3) Tb I 247.
4) An Gustav Kühne N I 210.

Hebbel glaubte diese Forderung im „Diamant“ erreicht zu haben. Den anspielenden Witz verbannt er aus der höchsten komischen Darstellung ebenso streng, wie die Sentenz aus der ernsten, denn jene ist so gut eine Form der Reflexion wie diese.[1] Auch der Phantastik — die überhaupt nur in der Komödie erlaubt ist, weil sie keinen Glauben für ihren Stoff fordert — zieht Hebbel bestimmte Grenzen: der Poet versetze sich durch einen Sprung, wohin er will, nur höre er zu springen auf, sobald er in seiner verrückten Welt angelangt ist, denn nur dies unterscheidet ihn vom Fieberkranken und Wahnsinnigen.[2] Endlich erinnern wir daran, dass Hebbel mit seinem „Trauerspiel in Sizilien“ eine neue Kunstgattung der Tragikomödie begründen wollte. Diese Bezeichnung verlieh ihr Bamberg.[3] Seine Ansicht hierüber legt er in dem Sendschreiben zu diesem Stücke an H. T. Rötscher fest: Wenn sich die Diener der Gerechtigkeit in Mörder verwandeln und der Verbrecher, der sich zitternd vor ihnen verkroch, ihr Ankläger wird, so ist das ebenso furchtbar als barock, aber auch ebenso barock als furchtbar — er bezeichnet gegen Julian Schmidt die M a t e r i e dieses Stückes als furchtbar, die Form als barock.[4] — Nun verträgt sich die Komödie nicht mit Wunden und Blut und die Tragödie kann das Barocke nicht in sich aufnehmen, da stellt sich die Tragikomödie ein, denn eine solche ergibt

---

1) Tb I 322.
2) Tb II 250.
3) s. Br I 282.
4) Kanneg W XI 400 — Kr X 92.

sich überall, wo ein tragisches Geschick in untragischer Form auftritt, wo auf der einen Seite wohl der kämpfende und untergehende Mensch, auf der anderen jedoch nicht die berechtigte sittliche Macht, sondern ein Sumpf von faulen Verhältnissen vorhanden ist, der tausende von Opfern hinunterwürgt, ohne ein einziges zu verdienen.[1]

---

1) Sendschreiben W II 379 — Kr II 247; vergl. W XI 399—404 — Kr X 91—95, Tb II 154 f., Br I 280 f., 282—286.

Versuch

einer

Bibliographie zu Hebbel.

Einteilung:

I. Werke.
II. Nachträge.
III. Biographie.
IV. Stellung in Litteratur, Kultur, Ästhetik.
V. Spezielle Hebbelkritik
  a) Allgemeine Charakteristik.
  b) Ästhetische Analysen.
  c) Stoffgeschichtliche Untersuchungen.
  d) Rezensionen.
VI. Bibliographie.

I. Werke.

Friedrich Hebbel. Sämtliche Werke. Histor. Krit. Ausgabe, besorgt von R. M. Werner. 12 Bde. (Berlin, B. Behr. 1901/03. (XII noch nicht erschienen).

Friedrich Hebbels sämtliche Werke, herg. von Emil Kuh. 12 Bde. (Hamburg, Hoffmann u. Campe, 1866/68), neu herg. v. H. Krumm (ebenda 1891/92.

Friedrich Hebbels Werke, herg. von A. Warschauer. 8 Teile. (Berlin, Bibliogr. Instit. 1894).

Friedrich Hebbels Werke. Krit. durchges. und erläut. von Karl Zeiss. 3 Bde. (Leipzig, Bibliogr. Inst. 1900).

Friedrich Hebbels sämtliche Werk, herg. von H. Krumm. 4 Bde. (Leipzig, Hesse, 1900), (vorher Leipzig, Fock 1893).

Hebbels ausgew. Werke, herg. mit Einleitgn. von R. Specht, 6 Bde. (Stuttgart, J. G. Cotta 1903). Bisher Bd. 1.

Friedrich Hebbels Tagebücher, herg. von F. Bamberg. 2 Bde. (Berlin, Grote 1885/87).

Friedrich Hebbel, Briefwechsel mit Freunden und berühmten Zeitgenossen, herg. von F. Bamberg. 2 Bde. (Berlin, Grote 1890/92).

Friedrich Hebbels Briefe. Nachlese, herg. von R. M. Werner. 2 Bde. (Berlin, B. Behr 1900).

Einzelne Werke in Reclams-Universalbibliothek, Hendels Bibl. der Gesamtlitt. Meyers Volksbüchern; daraus besonders: Hebbels „Demetrius", ergänzt und für die Bühne bearb. von H. Tewels. (Reclam 3438).

Anm. Die Neuherausgabe der „Tagebücher" von R. M. Werner ist von Behrs Verlag, Berlin, angek., Bd. I ersch.

II. Nachträge zu den Werken.

R. M. Werner, Nachträge (Euphorion VIII 360).

R. M. Werner, Unbekanntes aus Hebbels Frühzeit. (Sonderabdr. aus der Festschrift vom VIII. allg. deutsch. Neuphilologentag).

F. Lemmermayer, Zu Hebbels Frühzeit. (Litt. Echo I 1071—77).

A. Neumann, Aus Hebbels Werdezeit. (Progr. Realgymnas. Zittau, Ostern 1899),

Hebbels Briefwechsel mit A. Pichler. (Euphorion VII 96).

H. Houben, Miszellen zu Hebbels Briefwechsel. (Voss. Ztg. Beil. 19. und 26. Mai 1901.

L. Loeffler, Hebbels Briefwechsel mit Schloenbach. (Euphorion V 720).

R. M. Werner, Hebbels Briefwechsel mit Schloenbach. (Euphorion VI 335).

R. M. Werner, Im Hause Friedrich Hebbels. Ungedruckte Briefe. (Stud. z. vergl. Littgesch. I 445).

Parerga zu Hebbels Tagebüchern (Zukunft V 556).

R. M. Werner und Lemmermayer, Nachträge (Zukunft V, VI).

R. M. Werner, Epigramme aus Hebbels Nachlass (Zukunft VIII 326).

Lemmermeyer, Ungedruckte Briefe Hebbels (Neue Fr. Presse 10418 (1892).

Briefwechsel Hebbels mit Holtey (Dtsch. Revue IV 319).

Ungedruckte Briefe Hebbels (Hamburger Correspondenz 1900. Litblatt N. 16).

A. Bartels, Stammbuchvers von Hebbel (Litt. Zentralblatt. 1900. N. 22).

F. Wolter, ein Brief Hebbels (Dresdn. Sonntagsbl. 1899, Bd. VII N. 2).

V. Joss, Zu Liszts Gedächtnis (Musik I 209). S. 213 Brief Hebbels an Liszt.

R. M. Werner, Nachträge zu Neumann (s. vor. S.). (Euphorion VI S. 797—804).

R. M. Werner, Aus Hebbels letztem Lebensjahre (N. Fr. Pr. 1899 N. 12496).

Anm. Em. Wolff gab Zusammenstellungen von Sprüchen aus den Tagebüchern und Briefen (Hamb. Correspondent 1891 Beilage Nr. 11); desgl. als Buch: Gedankengold (Berlin, Grote 1899).

III. Biographie.

Emil Kuh, Biogr. Friedrich Hebbels. 2 Bde. (Wien, Braumüller 77) von II 671 ab: R. Valdeck [Wagner].

Felix Bamberg, Friedrich Hebbel Allg. Dtsch. Biogr. XI 169.

Adolf Bartels, Christ. Fr. Hebbel (Reclam. 3998),

Eduard Kulke, Erinnerungen an Fr. Hebbel (Wien, Konegen, 1878).

A. W. Frankl, Zur Biographie Hebbels (Wien, Hartleben, 1884).

K. Zeiss, Im Hebbelhaus (Westerm. Illustr. Monatshft. Juli 01 S. 463).

Wurzbach, biogr. Lexikon des Kaisertums Österreich. 60 Bde. (Wien seit 1864).

Waldmüller, Hebbels Jugendliebe (Gegenwart XXIX N. 36).

R. M. Werner, Hebbel in Paris (Litt. Echo II N. 9).

A. Ruge, Zwei Jahre in Paris. 2 Bde. (Lpz. Jurany. 45).

R. M. Werner, Ein Ausspruch Friedrich Hebbels (Neue Freie Presse 12496) Juni 1899. Hebbel als Gatte (Nation Berlin XVIII N. 49).

R. Hanke, Friedrich Hebbel ein biogr. Charakterbild für die Jugend (Wien, Pichlers Ww., 1885).

H. Krumm, Rede zur Enthüllung des Hebbeldenkmals in Wesselburen (Kiel, Lipsius u. Tischer, 1887).

Gutzkow, Dionysius longinus (Stuttgart, Gutzkow, 1878) S. 23—90 (zu Kuh vor. S.).

Dingelstedt, Litterar. Bilderbuch (Berlin, Hofmann u. Co., 78) S. 187—239: Friedrich Hebbel frei nach Kuh, Waldeck u. Co. (s. Kuh vor. S.)

B. Auerbach, Über Hebbel (Deutsche Blätter 1863 N. 52).

R. Kolbenheier, Begegnung mit Friedrich Hebbel in Rom (Deutsche Ztg., Wien, 6. Nov. 1873).

E. Kuh, Friedrich Hebbel. Nekrolog (Augsburg, Allg. Ztg. Beil., 20. Dez. 1863).

E. Kuh, Friedrich Hebbels letzte Lebenstage (Unterhaltung am häuslichen Heerd, 17. Febr. 1864).

Geschichte des „Wissenschaftlichen Vereins von 1817" zum Stiftungsfest, 14. Mai 1867 (Hamburg, als Manuskript gedr.).

desgl. zum 75. Stiftungsfest, 22. Apr. 1892.

R. M. Werner, Aus Friedrich Hebbels letztem Lebensjahre nach ungedr. Papieren (Neue Freie Presse. 1899 N. 12496).

Hebbel und Thorwaldsen (Euphorion I 268).

A. Schopenhauers Gespräche, herg. v. Griesebach (Berl. 1897).

Glasenapp, Hebbels Verkehr mit Richard Wagner (Richard Wagners Leben, Lpz. 1899). II 2. Teil S. 282 337 f.

Eduard Kulke, Erinnerungen (Neue Freie Presse 13. März 1864 ff. — N. Wien. Tagebl., Südd. Presse).

IV. Hebbel in der Literaturgeschichte, Kulturgeschichte und Ästhetik.

NB. Hier sind nur Werke angeführt, die eine besonders charakteristische Beurteilung Hebbels aufweisen.

Julian Schmidt, Gesch. der dtsch. Litteratur von Leibnitz bis auf unsere Zeit, 5 Bde. (Berlin, Herz, 1896).

Rudolf v. Gottschall, Die dtsche. Nationallitt. in dem (erst. Hälfte des) 19. Jahrh., 4 Bde. (Breslau, Trewent, 1892) III 362—387.

G. G. Gervinus, Geschichte der dtsch. Dichtung (Lpz., Engelmann, 1872—1874).

Adolf Stern, Gesch. der neueren Litteratur (Lpz. Bibl. Inst. 1882–1884).

Adolf Bartels, Gesch. der dtsch. Litteratur, 2 Bde. (Lpz., Avenarius, 1901—1902.)

Rich. M. Meyer, Die dtsch. Litteratur des 19. Jahrh. (Berlin, Bondi, 1900) S. 273—309.

Vogt und Koch, Gesch. der dtsch. Litteratur (Lpz. Bibl. Inst. 1897).

Karl Busse, Gesch. der dtsch. Dichtung (das dtsch. Jahrh. Abt. I, Berlin, Schneider u. Co., 1901). S. 99—102.

Karl Weitbrecht, Dtsch. Litteraturgesch. des 19. Jahrh. (Lpz., Göschen, 1901.) 2 Bde. (II S. 10 ff.)

Max Lorenz, Litt. am Jahrhundertende (Stuttgart 1900).

Berthold Auerbach, Briefe an seinen Freund J. Auerbach, herg. von Fr. Spielhagen, 2 Bde. (Frkf. a. M., Litt. Aust., 1889.) II 277.

Mongré, Sant Ilario (Lpz. 1897). S. 202 ff.

Alfr. Klaar, Gesch. des mod. Dramas in Umrissen (Lpz., Freytag, 1893). S. 139—155.

Sig. Friedmann, Il dramma tedesco del nostro secolo (Milano, Chiesa, 1892). II. I Psycologici: Fed. Hebbel, dtsch. v. Weber (Lpz., Meyer, 1900).

Edg. Steiger, Das Werden des neueren Dramas (Berlin, Fontane, 1899).

A. Eloesser, Das bürgerliche Drama (Berlin, Herz, 1898). S. 215.

H. v. Treitschke, Dtsch. Gesch. im 19. Jahrh. (Lpz. — 79 f., Bd. V, 5. Teil.)

S. Lublinski, Litt. und Gesellschaft im 19. Jahrh., 4 Bde. (Berlin, Crombach, 1900) IV 1—44.

Karl Lamprecht, Zur jüngsten dtsch. Vergangenheit (Berlin, Gaertner, 1902). S. 237, 314, 403 f.

Jaskulski, Einfluss der sozial. Bewegg. auf das moderne Drama (Czernowitz, Pardini, 1900).

S. Biach, Hebbel und die Juden (Allg. Ztg. für Judentum 60, S. 127 ff.).

Hebbel als Prophet Bismarcks (Zukunft VI, N. 41).

J. Collin, Die Weltanschauung der Romantik und Friedrich Hebbel (Grenzb. 94 I 141 ff. 244 ff.).

J. Volkelt, Ästhetik des Tragischen, München (Nördlingen, Beck, 1897). S. 101 ff.

A. Scheunert, der Pantragismus als System der Weltanschauung und Ästhetik Friedrich Hebbels. Beiträge zur Ästhetik VIII (Lipps und Werner). — (Hamburg, Voss, 1903.)

Mauerhof, tragische Kunst (Gesellschaft VI, 1873—1885).

Pascal, Das sexuelle Problem in der mod. Litteratur (Berlin, Salis, 1890).

Hebbel und das mod. Drama (Neuland I 433).

Bellermann, Schillers Dramen (Berlin, Weidemann, 1891). S. 227 ff.

H. Fischer, Klassizismus und Romantik in Schwaben (Tübingen, Laupp, 1891). S. 127 ff.

V. Spezielle Hebbel-Kritik.

a) Allgemeine Charakteristik.

H. v. Treischke, Histor. und polit. Aufsätze (Lpz., Hirzel, 1886). I 458.

Fr. Th. Vischer, Altes und Neues. Neue Folge (Stuttg., Bonz, 1889).

F. Bamberg, Über den Einfluss der Weltzustände auf die Kunst und über die Werke Friedrich Hebbels (Hamburg, Hoffmann u. Campe, 1846).

E. Kuh, Charakteristik Friedrich Hebbels (Wien, Tendler, 54).

Th. Poppe, Friedrich Hebbel und sein Drama (Berlin, Mayer u. Müller 1900) Palästra VIII S. 1—45 als Dissert. Berlin, 1899.

A. Scheunert, Der Pantragismus als Syst. der Weltanschauung und Ästhetik Friedrich Hebbels (Hamb., Voss, 1903).

J. Krumm, Friedrich Hebbel, drei Studien (Flensburg, Hollesen, 1899).

A. Aliskiewicz, Friedrich Hebbels äthetische Ansichten (Progr. Rudolfgymn, Brody, 1900).

Ad. Stern, Zur Litteratur der Gegenwart (Leipzig, Elischer, 1880).

Ad. Stern, Studien zur Litteratur der Gegenwart (Dresden, Esche, 1895).

B. Auerbach, Dramatische Eindrücke (Aus dem Nachlass Stuttgart, Cotta. 1892).

R. v. Gottschalk, Studien zur neueren dtsch. Litteraturgesch. (Berlin 1892) S. 1—133; vergl. 263 ff.

K. Frenzel, Berliner Dramaturgie, 2 Bde (Erfurt 1877).

H. Bulthaupt. Dramaturgie des Schauspiels III. Bd. (Oldenburg, Schulze, 1900).

O. Ernst (Schmidt), Buch der Hoffnung II (Hamburg, Kloss, 1896) S. 110—179: Hebbel als dramat. Dichter.

J. Collin, Die Weltanschauung der Romantik u. Friedrich Hebbel (Grenzboten, 1894 I 141 ff. 244 ff.)

Wiener Stammbuch für Glossy, (Wien 1898) S. 343 ff. — Grillp. über H., R. Wagner u. Nestroy.

Hebbel und das mod. Drama (Neuland I 433).

Bedeutung Hebbels u. Ludwigs im mod. Drama (Grenzb. 1898 S. 607—14).

R. M. Werner, Hebbel als Dramatiker (Bühne und Welt I 10).

K. Zeiss, Hebbel u. Nietzsche Münch. Allg. Ztg.. Beil, 17. Spt. 1900) N. 212.

Karl Werner, Hebbel u. Ibsen (Wiener Ztg. 1890 -- 185/9).

Leo Berg, Hebbel und Ibsen (Gegenw. 37 S. 212—15) neu in: Zwischen 2 Jahrhunderten (Frkf. a. M. Litt. Anst. 1896).

A. v. Berger, Ibsen mit Hebbel verglichen (Mont. Revue 94 N. 52).

Ad. Bartels, Hebbel und Ludwig (Grenzb. 95 III S. 32 ff. etc.)

F. Lemmermeyer, Hebbels Kunst und Religion (Dtsch. Revue 1895 II 219 ff.).

S. Lublinski, Hebbel u. Nietzsche (Kunstw. XIII N. 23).

K. Reuschel, Hebbel und Th. Gautier (Stud. z. vergl. Littgesch. I N. 1) S. 93.

Biach, Hebbel und die Juden (Allg. Ztg. für Judentum 60 S. 127 ff.).

Girschner, Hebbel (Monatsblätter f. deutsch Litt. VI N. 12).

Krauss, Mörike über zeitgenöss. Dichter (Schwäb. Kron 1895 N. 174, 177.)

K. Böhrig, Die Probleme der Hebbelschen Tragödien (Progr. Realgymn. Rathenow 1900) S. 11—17, 74—76.

De la littérature dramatique en Allemagne (Revue Nouv. Paris XI Oct 46: Bamb. über Hebbel).

Fr. Vischer, Zum neueren Drama: Hebbel (Jahrb. der Gegenw. Tübingen 1847 V S. 419—36).

R. Bollmann über Hebbel als dramat. Dichter (Blätter für litter. Unterh. 1847 N. 335—40).

Julian Schmidt, Hebbel Grenzb. 1847 N. 25 u. 1850 N. 49).

F. Schütz, Hebbel u. Zola (N. Fr. Pr. 1899 N. 12429).

S. Lublinski, Jüdische Charaktere bei Grillp. Hebbel u. Ludwig (Berlin Cronbach 1899) S. 1—59.

Rich. M. Meyer, Hebbels Kunstlehre (Nation Berlin XV S. 675).

Lemmermeyer, Hebbel über Kunst u. Religion (D. Revue II 1895) S. 219 ff.

Hebbel und Thorwaldsen (Euphorion I 268).

H. Heine über Hebbel: Über Deutschland frz. Ausgabe Vorwort (Paris).

K. Gutzkow, Rückblicke auf mein Leben (Berl. Hofmann & Co. 75).

Vb. Ästhetische Analysen

vergl. auch Vc.

Judith.

K. Böhrig, Die Probleme der Hebbelschen Tragödien (Prog. Realgymn. Rathenow 1900) S. 18 ff.

H. Bulthaupt, Dramaturgie des Schauspiels (Oldenburg, Schulze, 1894) III. Band S. 10 107 ff.

O. Ernst, Buch der Hoffnung (Lpz., Stackmann o. Jahr, 1896) I S. 110 ff.

M. Harden, Hebbels „Judith“ (Zukunft IV) S. 186 ff. 617 ff.

K. Gutzkow, Judith und Holofernes (Telegraph f. Dtschld. Hamb. 1840 N. 200).

J. Schmidt über „Judith“ (Grenzboten 1847 N. 25 S. 501).

J. L. Heiberg, Intelligensblade udgiven af J. L. Heiberg 1843 N. 22, 23, 31 Kopenhagen. Abgedruckt W. XI 427—40.

R. Bollmann über Hebbel (Blätter f. litt. Unterhaltung 1847 N. 335 ff.).

J. Karrásek, Hebbels „Judith“ nach der Übersetzg. von K. Kanninek (Litt. Echo I 1851 aus Rozhledy recens. der „Judith“ (Hamb. Corresp. 1842 N. 4).

A. Crelinger, Brief an Amalie Schoppe (N. Fr. Pr. 1884 N. 7159).

Cajus Moeller über „Judith“ (Nat. Ztg. 1894 N. 219).

Anm. J. Nestroy „Judith u. Holefernes“ (Parodie zu Hebbel) (Reclam 3347).

K. Kanninek, Übersetzung von Hs. „Judith“ ins Polnische.

A. Dreyfuss kündigt eine Arbeit über die Theaterbearbeitungen der „Judith“ an (Euphorion VIIII 362).

Genovefa.

K. Böhrig (s. Judith) S. 23 ff. Bulthaupt (s. Judith) S. 124.

Heilborn über Hebbels „Genovefa“ (Nation, Berlin 1897) recens der „Genovefa“ (Blätter f. litt. Unterhaltg. 1843 N. 298, 299).

Hanslick, Rob. Schumann als Opernkomponist (H's Genovefa als Libretto.) Salon Leipz. 1874 N. 6 S. 726—735.

Diamant.

K. Werner, Hebbels „Diamant und Rubin“ (Allg. Ztg. Berl. 1892) N. 279—281.

Maria Magdalena.

K. Böhrig (s. Judith) S. 28; O. Ernst (s. Judith) S. 128 ff.

C. Weitbrecht, Das dtsch. Drama (Berlin, Harmonie, 1900) S. 137.

O. Ludwig, Shakespearestudien, herg. v. Heydrich (Halle, Gesenius, 1901) S. 3.

A. v. Berger, Dramaturg. Vorträge (Wien, Konegen, 1890) S. 192.

A. Eloesser, Das bürgerl. Drama (Berlin, Herz, 1898) S. 215.

A. Ruge, Hebbels „Mar. Magd.“ und Gutzkows „Uriel Acosta“ (Leipziger Revue 1846).

H. Bahr, Hebbels „Mar. Magd.“ (Zeit, Wien, 1895) III S. 91.

Rich. Voss, „Eva“ und H's „Mar. Magd.“ (Dtsch. Dramaturg.) II S. 67.

R. M. Werner, Über die analyt. Technik der „Mar. Magd.“ (Jahrb. für dtsch. Litt. VIII).

B. Auerbach, „Dramat. Eindrücke“ (aus dem Nachlass, Stuttg., Cotta, 1892) über „Mar. Magd.“ Revue indépendante (Paris 1847).

Anm. Cosima v. Bülow übers. „Mar. Magd“ ins Französische (Revue germ. Paris).

Trauerspiel in Sizilien.

K. Böhrig (s. Judith) S. 36.

Julia.

K. Böhrig (s. Judith) S. 40, O. Ludwig (s. Mar. Magd.) S. 18.

C. v. Bruyck, Dramat. Studie über H's „Julia“ (Wien, Lechner, 1852).

E. Schlaikjer, Hebbels „Julia“ auf der Bühne (Kunstw. XII, S. 249 f. — Türmer I, S. 360 f.)

Herodes und Mariamne.

K. Böhrig (s. Judith) S. 49.

W. Gärtner, H's „Herodes und Mariamne“ Lydia, philos. Jahrb., Wien, Braumüller, 1851 II S. 192 ff.

M. Lorenz, Litteratur am Jahrhundertende (Stutt. 1900).

M. Lorenz, Essay über „Herodes und Mariamne"
(Euphorion VIII S. 190).

F. Skutsch, Hebbels „Herodes und Mariamne" (Ztschr.
f. vergl. Littgesch. N. F. X. 94).

Rubin.

K. Werner, „Rubin und Diamant" (Allg. Ztg. Berl. 1892)
N. 279—81.

K. Werner, 4 Briefe üb. d. „Rubin" (Wiener Ztg. 1851
Beil. N. 4—6), ein Wort über Hebbels „Rubin
(Wien, Wallishauser 1849).

Anm. vgl. auch Poppe, Fr. H. u. s. Drama (Berl. Mayer
u. Müller 00).

Michel Angelo.

Agnes Bernauer.

K. Böhrig (s. Judith), S. 54, O. Ludwig (s. Maria
Magdalena) S. 67; A. v. Berger (s. Maria Magdalena) S. 59 f.

Hans v. Bülow, über Hebbels „Agnes Bernauer"
(Briefe u. Schriften, Leipzig 96) II 24/26 Spt. 52.

R. Sprenger, zu Hebbels „Agnes Bernauer" (Zeitschr.
f. dtsch. Phil 26 S. 140).

R. Sprenger, Hebbels „Agnes Bernauer" (ebenda 27
S. 389).

R. Sprenger, Quellen zu Hebbels „Agnes Bernauer"
(ebenda 30 S. 250).

O. Abrahamson, (Otto Brahm) über Hebbels und
Ludwigs „Agnes Bernauer" (Litteraturbl. 1878 II
S. 648).

Heine, Einführung in d. nachklass. Litteratur (Zeitschr. f. dtsche Unterr. XII S. 762 ff): Hebbels „Agnes Bernauer" und O. Ludwigs „Erbförster" nach J. Volkelts „Ästh. d. Tragischen".

J. Krumm, Friedrich Hebbel (Flensburg, Hollesen 99) III Drama und Tragödie S. 83 ff).

S. R. Taillandier, über „Agnes Bernauer" (Revue des deux mondes 1852).

K. Böhrig (s. Judith) S. 57; A. v. Berger (s. Maria Magdalena) S. 190 f.

Gyges.

A. Müller-Guttenbrunn, dramaturg. Gänge (Dresd. Pierson 92) S. 20—27.

Böhme, Hebbels „Gyges" (Bayer. Blätt. 98) N. 35.

K. Reschel, Hebbel und Gauthier (stud. z. vergl. Littgesch. I 93).

K. Werner, „Gyges u. s. Ring" von Friedrich Hebbel (Allg. Ztg. 1886 Beil. N. 333—335).

Ad. Stern, Hebbels „Gyges u. s. Ring" (Dresd. Journal 99) N. 115.

Steinwurf.

K. Werner, Hebbels Operntext (N. Fr. Presse 1896, N. 11456).

Nibelungen.

Böhrig (s. Judith) S. 62, H. Bulthaupt (s. Judith) S. 176, O. Ernst (s. Judith) S. 142.

Grillparzer über Hebbels „Nibelungen" (Grillp., Jahrb. V S. 327 ff. — Wiener Stammbuch für Glossy, (Wien 98) S. 343 ff. — desgl. in Lemmermeyer, Tagebuch der Freiin v. Knorr.

R. Wagner, Über Hebbels „Nibelungen", Gesammelte Schriften (Lpz. 71—83) IX S. 203 f.

K. Werner, Entstehung von Hebbels „Nibelungen" (Dtsch. Dramaturg.) I S. 244.

Rullmann, Hebbels „Nibelungen" (Grazer Tagespost 1900 N. 27—28).

Über den Versbau in Hebbels „gehörnt. Siegfried" (Ztschr. Dtsch. Spr. X) S. 338—346.

Gregorovius, Römische Tagebücher, herg. v. F. Althaus (Stuttgart, Cotta 92).

Gnad, Friedrich Hebbel u. d. Niblgtrag. Litt. Essays. (Wien, Konegen 94) S. 75 und Allg. Ztg. Berlin N. 172/3.

Fragmente

Böhrig, Moloch (s. Judith) S. 35.

(im Zusammenhang behandelt in der Gesamtausgabe v. R. M. Werner, V. Bd S. XI—XLII).

R. M. Werner, „Judas" (Vollendete und Ringende. Minden i. W. 1900 über „Moloch" (Stud. z. vergl. Littgesch. I S. 472).

R. M. Werner, über den „Turmbau zu Babel" Bühne und Welt I 349 ff.)

R. M. Werner, über „Clara Vere" (Spielhagen-Album, Leipzig 1899).

A. Fries, Vergleichende Studien z. Hebbels Fragmenten nebst Miszellaneen zu seinen Werken und Tagebüchern (Berlin, Ebering 1903).

Demetrius.

Böhrig (s. Judith) S. 70.

M. Bernays, Schriften zur Kritik und Littgesch. 4 Bde. Stuttgart, Göschen 95 f. IV S. 26—49.

G. Kettner, Schillers „Demetrius“ (Schr. d. Goethe-Gesellsch. IX S. X L II.

Gedichte.

R. M. Werner, Lyrik und Lyriker, (Beitr. z. Ästh. I Voss, Hamburg).

A. Neumann, Aus Friedrich Hebbels Werdezeit (Progr. Realgymnas. Zittau 1899).

H. Benzmann, Deutsche Ballade (Litt. Echo IV) 1092 Hebbel.

A. v. Berger, Hebbel als Lyriker, Vortrag (s. Litt. Echo IV 938).

B. Patzak, Hebbels Epigramme (Berlin, Dunker 1902) Forschg. z. n. Litteraturgesch. XIX.

O. Ludwig, „Hebbels Mutter und Kind“ (Ges. Schriften von Er. Schmidt und Ad. Stern. Leipzig, Grunow 1891/92) VI 51 f.

Chr. Petze, Die Blütezeit der dtsch. polit. Lyrik von 1840 bis 1850. (München. Lehmann 1902 f. cap. XIII.

Anm. (76) Wilh. Henzen „Mutter u. Kind“ Schausp. nach H's gleichn. Epos (R. Mäder, Lpz. 1903).

Novellen.

(Im Zusammenhang in R. M. Werners Ausgabe VIII Bd. S. XI—LVIII.)

R. M. Werner, „Holion“ (Euphorion VI 804).

A. Neumann „Holion“ (Aus Hebbels Werdezeit. Progr. Zittau 1899).

Fr. Halm, über „die Kuh“ (Werke Wien. Gerold 1856—72 (XII S. 241.

M. Landau, Beitr. z. Gesch. d. Italen. Novelle (Wien 1875 S. 133: „die Kuh“).

R. M. Werner, Ludw. Phil. Hahn (Strassburg 1877) S. 90 ff: „die Kuh".

Jul. Schmidt, über „die Kuh" (Grenzb. 1850 IV) S. 728.

Historische Schriften.

A. v. Weilen, Hebbels hist. Schriften (Festg. f. Heinzel, Weimar 1898)

Kritische Schriften.

über Hebbels Kunsttheorie siehe V a; hieraus bes.: E. Kuh, Scheunert, Krumm, Alieskiewiez, Collin, R. M. Werner, K. Böhrig, J. Schmidt, R. M. Meyer; dazu:

J. L. Heiberg, Intelligensblade udjiven af J. L. Heiberg 1843 N, 22, 23, 31 (über Hebbels „Mein Wort über das Drama).

E. Schlaikjer, Hebbels Kritische Schriften (Türmer II N. 9.

R. M. Werner, Lyrik und Lyriker S. 420 ff. } Hebbels
Minor Euphorion IV 210 } „innere
Rich. M. Meyer, Euphorion IV 445 f. } Form"

R. M. Werner, (s. Maria Magdalena) Hebbels analyt. Technik.

R. M. Werner, Euphorion VIII 362: Hebbels dramat. Versbau.

Tagebücher:

E. Schlaikjer, Aus Hebbels Tageb. (Freiburg. Ztg. 1899). N. 9—12.

Pererga zu Hebbels Tageb. (Zukft. V) S. 556.
Anm. hierzu: A. Fries (s. Fragm.).

Briefe.

K. Zeiss, Uber Hebbels Briefe, Nachl. Euphorion IX 801—816.

Rec. über Hebbels Briefwechsel, Bd. II (Jahresber. f. n. dtsch. Littgesch. 1892 IV 4 N. 113, 1893 IV 1 c N. 81).

Vc. Stoffgeschichte.

W. Nagel, Die dram. musikal. Bearbeitungen der Genovefa-Legende (Leipzig, Unflad 1889) S. 15—23.

B. Golz, Pfalzgräfin Genovefa in der dtsch. Dichtung (Leipzig, Teubner 1897; Teil I: 18. Jahrh. als Dissert.)

Seuffert, Die Legende von der Pfalzgräfin Genovefa (Habilit. Würzburg 77).

Kraeger, Otto Ludwigs Genovefa-Fragmente (Euphorion VI 304—335).

M. Landau, Die Dramen von „Herodes und Mariamne" Ztschrft. f. vergl. Littgesch. VIII 175 f 279 f IX 187 f Weimar 95—96.

Grack, Stud. über die dram. Behandlg. der Gesch. v. „Herodes u. Mariamne" (Dissert. Königsberg 1901).

C. v. Reinhardstoettner, Über einige dram. Bearbeitg. v. „Herodes und Mariamne" Aufsätze u. Abhandlg. zur Littgesch. (Strassburg, Trübner 87) S. 40.

G. Petri, Der Agnes Bernauer-Stoff im dtsch. Drama (Dissert. Rostock 92).

Quellen zu „Agnes Bernauer" (Ztschr. f. dtsch. Philol. XXX S. 250.

O. S. Horchler, Agnes Bernauer in Geschichte und Dichtung (Progr. Strassburg 82).

O. Ludwig (üb. Ag. Ber. Stoff). Gesammelte Schriften von E. Schmidt und Ad. Stern (Leipzig, Grunow 91/92) V 344 ff.

K. Rehorn, Die dtsch. Sage v. d. Nibelungen in d. dtsch Poesie. Progr. Musterschule Frankfurt a. M. 76 als Buch Frankfurt a. M. 77.

A. Stein, Die Nibelungensage im dtsch. Trauerspiel. 2 Teile, Progr. Gewerbesch. Mühlh. i. E. 1882/83.

C. Weitbrecht, Die Nibelungen im mod. Drama (Antrittsvorlesg. Zürich, Schulthess 92).

Landmann, Die nord. Gestalt der Nibelungensage und die neuere Nibelungendichtg. Darmstadt 1887).

H. v. Wolzogen, Über die poet. Verwertung des Nibelungenstoffes (Dtsch. Warte IX 1871).

K. Meyer, Die dramatischen Bearbeitungen der Nibelungensage (Dtsch. Vierteljahrschrft. 1870 N. 130).

Jos. Stammhammer, Die Nibelungendramen seit 1850 (Leipzig 1878).

R. Hanke, Ein kleiner Beitrag zur Nibelungenlitteratur (Litt. Blatt 1878 II 201 ff. 229 ff.).

R. Bechstein, Zur Gesch. der neueren Nibelungendichtg. (Allg. Litt. Corresp. 1889 N. 35).

R. v. Muth, Einleitung in das Nibelungenlied. S. 416 f.

H. Ibsens, „Nord. Heerfahrt", verglichen mit Hebbels „Nibelungen" (N. Fr. Pr. 1898 N. 12290),

P. Hermanowsky, Die deutsch. Götterlehre (Berlin, Nicolai 91) II Bd.

R. v. Muth, Einleitung in das Nibelungenlied (Paderborn, Schöningh. 77) S. 415 f.

Rothe, Brunhild und Kriemhild in der dtsch. Dichtung (Mitt. d. Dtsch. Spr. Ver. Berlin VII S. 98).

G. R. Röpe, Die moderne Nibelungendichtung (Geibel, Hebbel, Jordan) Hamb., Meissner 69).

Fr. Th. Vischer (über den Nibelungenstoff) Kritische Gänge (1844 Stuttg. Cotta) II S. 399 ff.

Gruener, The Niblungen Lied and Sage in Modern Poetry (Publ. of the mod. Language Assoziation of Amerika Bd. XI.

A. Popeck, Der falsche Demetrius in der Dichtung (Progr. Gymnas. Linz 93—95).

A. Stein, Schillers Demetrius und seine Fortsetzer (Progr. Oberrealschule Mühlhaus. 91 und 94).

Grillparzer, Gyges als Stoff (Sämtl. Werke, herg. von A. Sauer, Stuttgart, Cotta o. Jahrg.) XII S. 175 und 211.

Vd. Recensionen von Hebbelausgaben Arbeiten über Hebbel, und einige Aufführungen.

Ausgabe:

v. Krumm, rez. R. M. Werner (Dtsch. Litt. Ztg. 1893) S. 270 und XIII 28).

Neumann (Neue Jahrb. f. klass. Altertums Gesch. Litt. Pädag. III—IV N. 9).

v. Zeiss, K. Böhrig (Euph. VIII 179).

Max Grube (Bühne u. Welt I 703 f.)

R. M. Werner (Dtsche Litt. Ztg. 1899 S. 1119).

v. R. M. Werner, J. Krumm (Ztschr. f. Dtsche. Philol. XXXIII 256).

A. v. Weilen (Dtsch. Litt.-Ztg. 1901 N. 24).

(Stud. z. vergl. Littgesch. II 3).

(Litt. Bl. f. germ. u. roman. Philol. XXIII 3—4).

Briefe Nachlese rez. K. Zeiss (Euph. IX 1801—16)

A. v. Weilen (Dtsch. Litt. Ztg. 1901 N. 17).

Ludw. Geiger (Voss Ztg. 1901 Beil. 13. u. 20. Febr.)

H. H. Houben (Nat. Ztg. 1901, 16. u. 22. März).

H. Komum (Münch. Allg. Ztg. 1901, Beil. 2. Juli N. 148).

Stössl (Wage Wien IV N. 7).

Arch. f. Stud. neu. Spr. u. Litt. 107 Bd. N. 3—4).

(Litt. Echo III 23).

Alle Ausgaben: rez. H. Stümcke (Bühne u. Welt III 619 f.)

Arbeit:

v. Krumm (3 Studien) rez. K. Zeiss. (Dtsch. Litt. Ztg. XXI N. 39).

(Kieler Ztg. 1899 N. 19473).

(W. J. D. M. 1887 S. 862).

Neumann (aus H's. Werdezeit) R. M. Werner (Euph. VI S. 797—804).

(Litt. Centralbl. 1899 S. 936).

Krumm, Neumann, Aliskiewicz, Poppe rez. Scheunert (Pantragismus S. 324—330).

Böhrig (d. Probleme) rez. Glöde (Ztschr. f. dtsch. Unterr. XVI N. 4).

Lublinski (Litt. u. Ges.) rez. K. Zeiss (Euph. IV 187).

Friedmann (dramma ted.) rez. Max Koch (Litt. Centralblatt 1892 S. 1156 f.)

Otto Ernst (Buchd. Hoffng.) rez. K. Zeiss (Euph. VIII 187).

Golz (Pfalzgräfin Genovefa) W. v. Wurzbach (Euph. VII 162).

K r i t i k:

Hebbel u. d. Kritiker (Dtsch. Welt 1899 N. 34).
Lienhard (Neue Jahrh. K. I. N. 133).
Weigand, das Elend der Kritik (München Lukaschick 1895) S. 103 ff.)

A u f f ü h r u n g:

J u d i t h, rez. (Hamb. Corresp. 1842 N. 4).
Gutzkow (Telegraph., Hamb. Hoffm. & Campe 1840 N. 200).
Litteraturblatt Dr. Diezmann, Lpz. 1. Juni 1843).
G e n o v e f a rez. (Blätt. f. Litt.-Unterhaltg. 1843 N. 298—299).
R u b i n, rez. (Wiener Presse 1849 N. 284 vergl. N. 280).
rez. (Ostdtsch. Post 22. Nov. 1849).
H e r o d e s u. M a r i a m n e, rez. E. Schlaikjer (Hilfe Berlin 1899 N. 20).
M. Lorenz (Pr. Jahrb. 1896 S. 567—571).
R. Presber (Türmer II S. 161 f.)
R. Steiner (Dramat. Blätt. II S. 137 f.)
J. Hart (Tägl. Rundsch. Berl. 1899 N. 87).
A. Kerr (Nation. Berl. XVI S. 417 f.)
H. Stümcke (Bühne u. Welt I 709 f.)

VI Bibliographie.

Richard M. Meyer, Grundriss der neuen dtsch. Litteraturgesch. (Berlin, Bondi, 1902) N. 2256—2286; ausserdem: N. 128, 210, 222, 223, 274, 278, 281, 290, 308, N. 2143, 2342, 2295.
Allgemeine Deutsche Biographie XI 169 ff.

R. M. Werner, sämtliche Werke (Berlin Behr 1901—1903) in der Einleitung jedes Bandes.

Jahresberichte für neuere dtsch. Litteraturgesch. herg. von Julius Elias u. Max Osborn (I–X. Berichtsjahr 1890—1899) Leipzig, Berlin 1893 ff.

Euphorion Zeitschrift für Litteraturgesch. herg. von August Sauer (Bamberg, Wien) seit 1894 IX Bände. Diese beiden Zeitschriften enthalten alle seit 1890 resp. 1894 erschienenen Bücher und Abhandlungen über Hebbel, zum Teil mit eingehenden Recensionen; alle wichtigeren Neuerscheinungen werden fortlaufend verzeichnet in den Registern der „Deutsch. Litt. Ztg.", „Litt. Centralbl". und „Litt. Echo".

Böhrig, die Probleme der Hebbel'schen Tragödien (Progr. Realgymnas. Rathenow 1900) S. 77.

Kuh, Hebbel's Biographie (Wien, Braumüller 1877) I 555—565, II 727—731.

Bibliographie der deutsch. Zeitschriftenlitteratur mit Einschluss von Sammelwerken und Zeitungen herg. von F. Dietrich (Leipzig, Dietrich, seit 1896) (enthält Aufsätze und Rezensionen von jetzt 1500 Zeitungen).

Wurzbach, biogr. Lexikon des Kaisertums Östreich. 60 Bde. (Wien, seit 1864).

